ANTONIO MORO

SON OEUVRE ET SON TEMPS

PAR

HENRI HYMANS



BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie





ANTONIO MORO,
SON OEUVRE ET SON TEMPS

Il a été tiré de cet ouvrage 15 exemplaires sur papier de la Manufacture Impériale du Japon, numérotés de 1 à 15.



PORTRAIT DE MORO PAR LUI-MÊME.

Musée des Offices, Florence.



ANTONIO MORO
SON OEUVRE ET SON TEMPS

PAR

HENRI HYMANS

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & C[IE]

—

1910.



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS.

A Lionel Cust, M. V. O., F. S. A.

ERRATA

Page 25, dernière ligne, au lieu de : « Lugdunum », lire : *Lugduni Batavorum.*
Page 37, ligne 22, au lieu de : « Comme l'on voir », lire : *comme l'on pourra voir.*
Page 38, avant-dernière ligne, au lieu de : « et le retour », lire : *et se produisit le retour.*
Page 47, dernière ligne, au lieu de : « joûte », lire : *joute.*
Page 48, ligne 7, au lieu de : « d'un autre exemplaire », lire : *un autre exemplaire.*
Page 62, ligne 13, au lieu de : « nul le croira », lire : *nul ne le croira.*
Page 72, ligne 4, au lieu de : « par la nature », lire : *de la nature.*
Page 73, ligne 6, au lieu de : « du trône », lire : *au trône.*
Page 76, ligne 14, au lieu de : « ne figure », lire : *ne figure pas.*
Page 81, ligne 29, au lieu de : « elle conserve pourtant », lire : *mais elle conserve.*
Page 87, ligne 20, au lieu de : « dont elle », lire : *dont il.*
Page 88, ligne 10, au lieu de : « ceux, là », lire : *ceux-là.*
Page 92, ligne 15, au lieu de : « toute une histoire », lire : *tout une histoire.*
Page 94, note 2, au lieu de : « lui attribue », lire : *attribue au peintre.*
Page 95, ligne 8, au lieu de : « de la victoire des armes », lire : *du triomphe des armes.*
Page 109, ligne 1, au lieu de : « comme le profil, de Moro », lire : *ce revers est signé Ste-H.*
Page 113, ligne 10, au lieu de : « retrados », lire : *retratos.*
Page 115, ligne 31, au lieu de : « constituent », lire : *constituaient.*
Page 116, ligne 23, au lieu de : « Cœllo », lire : *Coello.*
Page 140, dernière ligne, au lieu de : « se voir Van Mander », lire : *se voir mander.*
Page 143, ligne 1, au lieu de : « où elle », lire : *où il.*
Page 148, ligne 29, au lieu de : « andeur », lire : *candeur.*
Page 155, ligne 20, au lieu de : « avait recours », lire : *avait eu recours.*
Page 159, ligne 22, au lieu de : « nous n'avons », lire : *nous avons.*

TABLE DES PLANCHES.

En regard de la page

En regard de la page

TABLE DES MATIÈRES

(1) Cette œuvre trouve sa mention, plus normale, à la page 120.

Bien que, du suffrage unanime des hommes de goût, admis à compter parmi les plus grands portraitistes d'une période illustrée par le Titien même, le remarquable artiste qui fait l'objet de ce volume, n'a obtenu qu'à une époque tardive les honneurs de la célébrité.

En quelque sorte isolé de ses contemporains, Moro apparaît dans l'histoire environné d'un mystère impénétrable, ou peu s'en faut. Quand, au lendemain de la mort de l'artiste, le conscienceux historien des peintres néerlandais, van Mander, essaya d'obtenir des héritiers du maître les éléments d'une biographie, le plus obstiné silence accueillit sa démarche. Ses continuateurs n'ont pu suppléer, que dans une faible mesure, à l'absence initiale d'informations sur une carrière, active autant que féconde et dont l'intérêt se devine (1).

En de telles conditions, à peine notre œuvre pouvait-elle être mieux qu'une reconstitution, soumise aux hasards et aux perplexités de toute entreprise similaire.

Loin de nous la prétention de revendiquer, pour le maître, une place plus éminente encore dans l'admiration des connaisseurs. Notre apport personnel à son histoire pourra, néanmoins, nous l'osons croire, concourir à le situer d'une manière plus effective parmi les grands artistes reconnus.

Il y avait utilité, ce nous semble, à mieux faire valoir le rôle d'un peintre que, durant l'espace de plus de trente années, l'on voit se produire dans le voisinage de quelques unes des plus saillantes

(1) Van Mander, pourtant, fut à même de se documenter auprès de son ami Barthélemy Ferreris, ancien élève de Moro. Il lui dédia l'important chapitre sur les peintres italiens, de son *Schilder Boeck*.

personnalités d'une phase de nos annales, à l'étude de laquelle ne cessent de se vouer, avec passion, les érudits.

S'il demeure vrai que les œuvres d'un artiste constituent, par excellence, les sources de son histoire, à plus forte raison en sera-t-il ainsi d'un maître adonné presque exclusivement à la traduction de la physionomie de ses contemporains et dont les traces se relèvent, brillantes, non seulement dans son pays d'origine, mais, tour à tour, en Italie, en Angleterre, dans la Péninsule.

De l'étude d'une œuvre infiniment éparse devait donc résulter un aperçu passablement concret des étapes d'une carrière digne, à tous égards, qu'on s'attachât à la dégager, autant que faire se pouvait, des incertitudes qui l'environnent. Nous nous y sommes appliqué sans épargner notre effort.

A ceux qui, de toutes parts, et, avec la plus aimable obligeance, ont accueilli ses demandes de renseignements, l'auteur exprime sa gratitude. Il se plaît à reconnaître, particulièrement, la gracieuseté du Dr H. Zimmermann et de son collègue le Dr Glück, des Musées impériaux; du Dr Jules Hofmann, à Vienne; du Comte Yarborough, à Brocklesby, du vicomte Dillon, à Ditchley, de M. Lionel Cust, à Windsor. Le chevalier Victor de Stuers, à La Haye, le chevalier Alph. de Stuers, ministre des Pays-Bas, à Paris; le Dr Max J. Friedländer et le Dr von Loga, du Musée royal, à Berlin, lui ont prêté la plus généreuse assistance.

Que le général Rush C. Hawkins, le Dr Valentiner, à New York; M. Paul Leprieur, conservateur des peintures du Musée du Louvre; M. E. Gossart, de l'Académie royale de Belgique; le Dr S. Muller, l'éminent archiviste d'Utrecht; le Dr Bredius, à La Haye; M. E. W. Moes, le distingué conservateur des Estampes du Musée d'Amsterdam, trouvent ici l'expression la plus cordiale de sa reconnaissance.

Bruxelles, le 25 novembre 1909.

INTRODUCTION.

L'histoire de l'art n'offre guère d'exemple d'une évolution plus absolue, plus irrationnelle en ses origines, que celle accomplie par l'école néerlandaise de peinture au cours du XVIe siècle.

Abondamment commenté par la critique, ce mouvement tient à des causes multiples, infiniment diverses aussi, dont l'étude trahit des interventions souvent étrangères à l'art, lesquelles pourtant, et d'une manière très évidente, concourent à sa direction.

La recherche des premiers symptômes d'un phénomène dont les effets ne sont assurément point de ceux que puisse dédaigner l'historien, dévoile des horizons trop vastes pour être embrassés par ce travail. Il suffit, pour en indiquer la signification, de dire qu'il amène presque violemment la répudiation de l'idéal qui, jusqu'alors, avait présidé à l'enfantement des productions du pinceau chez les maîtres de souche néerlandaise.

Un groupe nombreux de créateurs accusent cette tendance avec une netteté suffisante pour nous permettre de constater la préoccupation d'un exotisme, discret au début, mais, dans ses résultats, envisagé sinon comme l'expression suprême du beau, du moins comme la plus irréfragable manifestation du progrès.

Entraînement que d'ailleurs tout semblait devoir favoriser. Qu'on fût artiste, antiquaire, homme de science ou guidé par la seule ferveur religieuse, le voyage de Rome constituait la plus chère des aspirations.

Par troupes, on voyait les Néerlandais de toute qualité franchir les Alpes et le nombre était grand de ceux qui partaient sans esprit de retour.

Accusé avec une puissance à peine moindre dans l'architecture que dans la peinture, l'italianisme régnait, peut-on dire, sans partage.

Par les vers dont il accompagne, dans sa galerie des principaux peintres des Pays-Bas, le portrait de Jean van Scorel, le peintre-chanoine d'Utrecht, Dominique Lampsonius (1) fait dire à son modèle :

« A moi doit revenir, dans tous les âges, l'honneur d'avoir appris au Belge que nul ne peut aspirer au nom de peintre, s'il n'a vu Rome et, à son contact, usant mille pinceaux, prodiguant la couleur, créé des œuvres dignes de louange. A ce prix, seulement, méritera-t-il de compter parmi les plus fameux ». (2)

Ce programme fut adopté d'enthousiasme ; il régit durant le XVI[e] siècle, presque entier, la profession artistique dans les provinces constituant les Pays-Bas. Et Guichardin (3), dans le monumental ouvrage consacré à leur description, peut écrire : « Tous, painctres, et architecteurs et tailleurs [sculpteurs] et graveurs ont esté en Italie, tant pour y apprendre que pour y cognoistre les hommes plus renommez et excellenz en leur profession. D'autres y sont passés pour chercher leur aventure et s'y faire cognoistre, si bien qu'ayans satisfait à leur désir, ils s'en reviennent en leur pays et le plus souvent avec expérience, moyens et réputation nouvelle ».

---

(1) Dominique Lampsonius (Lampson), philologue, poète et artiste, né à Bruges en 1532, mort à Liége en 1599. Il fut le correspondant de Vasari aux Pays-Bas et fit paraître à Anvers, chez la veuve de Jérôme Cock, en 1572, un recueil intitulé : *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies,* etc. In-4°.

(2) Primus ego egregios picturâ invisere Romam
Exemplo docuisse meo per secula Belgas
Cuncta ferar : neque enim iusti dignandus honore
Artificis, qui non graphidas, pigmentaque mille
Consumpsit, tabulasque schola depinxit in illa.

(3) Lodovico Guicciardini, de Florence : *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* etc. Anversa 1567. Cette remarquable étude eut plusieurs éditions et fut traduite en diverses langues. Notre citation est empruntée à la traduction française de Belleforest.

Les suffrages de la foule, ceux des juges les plus rigoureux étaient la récompense de ces transfuges ; aux yeux de tous ils rapportaient dans leur pays le secret du beau.

Van Mander (1), signalant le radieux essor de la peinture italienne au contact des modèles empruntés à l'antiquité, n'hésite pas à proclamer que, grâce à ce puissant levier du progrès, Florence et Rome s'étaient pénétrées de l'esprit de la « vraie nature » alors que les Flamands, embourbés dans les voies de la routine, persistaient à s'inspirer de la « nature vulgaire ».

Le peintre que nous entreprenons de faire revivre dans ces pages, néerlandais à tous les titres, en dépit d'un nom quelque peu défiguré par sa désinence méridionale, et bien qu'ayant vécu au XVI[e] siècle, avère son génie sous des formes assez indépendantes pour frapper de surprise le critique. « Il ne tient à aucun temps et à aucun pays, s'écriait Bürger, à la vue de ses œuvres à l'Exposition des *Trésors d'Art*, à Manchester, en 1857, ou plutôt il participe des qualités des meilleures écoles. » Et la critique allemande (2), à son tour, n'hésite pas à proclamer que s'il avait survécu au Titien, l'Europe eût salué en lui son plus grand portraitiste.

Il est permis, à la lumière de ces éloges, de trouver surprenante la part minime faite par l'histoire à l'homme qui sut les inspirer. Cherchons en la cause dans ce courant d'opinion, ancien déjà, tendant à subordonner l'importance d'un artiste à la part d'imagination attestée par ses œuvres.

Pour l'homme à qui échappe sa valeur technique, le portrait — et Moro fut surtout portraitiste — ne peut, dans la hiérarchie des arts, prétendre qu'au rang secondaire. Elle ne songe guère, la foule, à la part glorieuse qui, dans l'héritage des siècles, appartient

---

(1) Charles van Mander, peintre et historien, né à Meulebeke (Flandre Occid.) en 1548, mort à Amsterdam en 1606 ; auteur d'une histoire fameuse des peintres néerlandais.

(2) *Das Museum,* VIII[er] Jahrgang, p. 129.

aux nobles effigies où se refait pour elle, et sous sa forme la plus vivante, la physionomie des siècles révolus ; qu'à leur défaut toute définition, si éloquente soit-elle, demeurera vague et imprécise où il s'agira d'évoquer un personnage ayant sa place marquée dans l'histoire. Que si, dans le foisonnement de portraits d'inconnus accumulés par les siècles, quantité doivent fatalement rester pour nous sans signification, le génie d'un peintre suffit encore à les isoler de la foule banale.

Et que de fois, en effet, dans quelque galerie d'œuvres anciennes, la contemplation d'une effigie devenue familière à force d'expression, nous semble faire revivre un être cher, dès longtemps disparu, dont l'apparition vient réveiller soudain un monde de souvenirs assoupis ?

Assigner à Antonio Moro — ainsi le connaît surtout l'histoire et le nomme van Mander lui-même — une place au rang des « grands artistes », c'est, peut-on dire, à tous les titres, faire acte de justice. Éminent par le génie, il le fut autant par la situation que lui créa, dans les milieux contemporains, l'excellence de son art.

Sans doute le prodigieux rayonnement de la gloire, comme portraitistes, de peintres de la valeur d'un Rubens, d'un van Dyck, d'un Velazquez, d'un Rembrandt a pu affaiblir l'éclat de son renom ; il n'a en rien diminué la valeur de ses œuvres. Bien mieux, le connaisseur, en présence d'une création de son pinceau, incline parfois à lui attribuer le rang suprême parmi les maîtres adonnés au genre où il moissonna ses lauriers et tel de ses portraits, une fois entrevu, demeure ineffaçablement gravé dans la mémoire.

N'est-ce point dans l'art le criterium par excellence ?

Non seulement pour avoir apposé son nom au bas d'effigies impressionnantes de personnages fameux, mais encore pour les avoir rehaussées de la splendeur d'une technique sans seconde, Moro appartient aux notabilités de l'art du portrait. Parmi les peintres de sujets religieux ou historiques, en revanche, sa trace se perd.

L'absence presque totale, dans son œuvre actuellement connue, de productions déterminées dans des genres où très probablement il n'excella jamais, n'autorise pas toutefois à le rayer de la liste des peintres ayant fait à l'imagination une part légitime. D'anciens inventaires font connaître non seulement des sujets religieux, mais même allégoriques ou de pure fantaisie, très formellement portés à son actif (1). Tout dénote cependant que, dès le principe, en quelque sorte, les prédilections du maître allèrent au portrait.

On peut croire que de bonne heure apprécié dans un genre auquel le destinaient plus particulièrement ses aptitudes, son activité sous d'autres formes se signala plutôt à titre d'exception. A tout le moins se restreignit-elle dans une mesure sensible. L'amour de la précision, si hautement accusé dans ses portraits, prouve assez que, par tempérament même, il inclinait médiocrement à disputer la palme, dans les sujets religieux, à des confrères dont quelques uns se faisaient, peut-on dire, une spécialité de ces créations dans le milieu très orthodoxe qu'était alors Utrecht, son lieu natal. Nous pouvons nous en féliciter.

Quelle conception égalerait, pour notre temps, l'intérêt des images à la fois de si pénétrante expression et si impeccablement réalisées où revivent, par son pinceau, les acteurs du grand drame du XVIe siècle : Philippe II, Marie Tudor, Marguerite de Parme, le duc d'Albe, Guillaume d'Orange, Granvelle, Del Rio et, jusque dans les rôles secondaires, des individualités dont son génie a immortalisé les traits ? N'est-ce point là l'histoire, histoire vivante et comme burinée dans l'airain ?

Et s'il fallait encore au portrait une réhabilitation, sous nulle forme ne nous viendrait, en sa faveur, plus éloquent plaidoyer!

---

(1) Il y avait de lui, dans les collections impériales, à Prague, un *Saint Sébastien ; Vénus et Cupidon ;* un *Mars nu.* (*Das Inventar der Schatz und Kunstkammer von 6 Dez. 1621, nach Akten des K. und K. Reichsfinanz-archivs in Wien, herausgegeben von* HEINRICH ZIMMERMANN. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.* t. XXV, p. XVI (2e partie).

I

ANTHONY MOR; SES ORIGINES; SON ÉDUCATION. JEAN VAN SCOREL.

La recherche des débuts du maître que nous entreprenons d'étudier dans ces pages montre un art où, en des proportions presque pareilles, se confondent les influences héréditaires et éducatives.

Né à Utrecht vers 1519 — la date la plus certaine entre celles proposées par les biographes et d'ailleurs établie, nous le verrons plus loin, — Anthony Mor (il ne fut « Moro » qu'à dater de ses relations suivies avec les Espagnols, et devint « van Dashorst » seulement, croyons-nous, à partir de la période moyenne de sa vie), semble avoir compté parmi ses ascendants des artistes.

Non qu'il ait été possible d'établir avec certitude sa filiation. M. Chrétien Kramm, d'Utrecht, en dépit de persévérantes recherches, (1) n'arrive, dans la supputation des dates de naissance et de mort de l'artiste, qu'à des déductions totalement erronées. D'autre part, il ne nous apporte ni le nom des parents, ni la date du mariage, ni même le nom de la femme du peintre.

Il y eut, semble-t-il, à Utrecht, les Mor « van Amersfort », comme il y eut les Mor « van Dashorst », mais cela n'est point établi. Avec une vraisemblance plus grande on peut rattacher notre artiste à certain Philippe Mor, dont un beau-frère, Roelof Pietersz, était peintre et un rapport de famille s'établit de la sorte entre les Mor et les Blocklant, en réalité van Montfort, nom porté

(1) *De Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, enz.* Amsterdam, 1860. Tome IV.

par un peintre marquant d'Utrecht, au XVIe siécle. En somme, les traditions artistiques ne paraissent point avoir fait défaut à celui qui devait, avant peu, donner à son nom le lustre qui l'environne. Issu de bonne race, de belle stature et de haute mine, comme en témoignent et van Mander, son biographe, et les effigies qu'il nous a laissées de sa personne, on l'eût dit, par la nature même, destiné à se mouvoir dans les milieux illustres où il devait se produire.

D'autre part, formé à l'école du maître le plus considérable de son pays, ce Jean van Scorel, que nous avons vu exalter par Lampsonius et dont la valeur et le renom allaient de pair, tout semblait devoir concourir à faciliter au jeune homme les voies du succès.

Pour être des premiers et des plus marquants parmi les coryphées de l'italianisme, Scorel demeure néanmoins une figure intéressante de l'art néerlandais de son temps. Même envisagé au point de vue des idées modernes, sa personnalité n'est point de celles qui s'effacent.

Successivement sous Jacques Cornelis, à Amsterdam, sous Mabuse, à Utrecht et même sous Albert Dürer, à Nuremberg, sa formation se montre très complète. A Rome il est le commensal même du pape Adrien VI, son compatriote. Appelé aux fonctions de conservateur des galeries pontificales, il a sa résidence au Vatican, alors dans tout l'éclat de sa splendeur de fraîche date (1).

Les plus glorieuses influences, on le voit, se combinent dans son art. Comme déjà l'observe van Mander, ses emprunts à l'antiquité, à Raphaël sont manifestes. Dans un *Baptême du Christ*, aujourd'hui au Musée de Harlem, diverses figures accessoires procèdent de la *Pêche miraculeuse* du peintre de la *Transfiguration*. On en citerait ailleurs.

---

(1) Le 28 avril 1523, les ambassadeurs vénitiens près d'Adrien VI rendent visite au « peintre néerlandais » qui habite le palais. (MICHAELIS : *Geschichte des Statuenhof im Vaticanischen Belvedere. — Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, Bd. V. 1890, S. 27).

Il parcourt l'Allemagne, la Suisse ; séjourne à Venise, s'embarque pour l'Orient, visite les Lieux Saints et y laisse de ses œuvres. Son renom s'étend par l'Europe et la qualité d'homme d'église ajoute au poids de son autorité.

En relations avec les plus hauts personnages, il se voit l'objet des plus flatteuses prévenances. Francois I[er] fait des offres brillantes, et vaines, pour l'attacher à son service ; il ne tient pas à être un peintre de cour (1). Le grand roi de Suède, Gustave Wasa, sollicite ses avis touchant le choix de l'architecte de ses fameuses résidences et lui fait, en retour, de splendides présents.

Digne fils de la Renaissance, il est humaniste, poète, musicien ; compose pour le théâtre des « esbattements ». Il possède le don des langues, correspond en italien, en français, en allemand. Aimable et enjoué, il est adroit aux exercices du corps. Ingénieur, il a des combinaisons savantes pour parer à l'envahissement de son pays par les flots de la mer.

Son art, quelles que soient les influences faites pour en paralyser le complet épanouissement, intéresse par de sérieuses qualités. On lui contesterait vainement une part assez ample d'observation de la nature. A force, peut-être, d'étudier autrui, van Scorel a quelque peine à se trouver soi-même. Sa pensée se revêt d'une forme évidemment très cherchée. Elle se noie en des combinaisons savantes ou, sans nécessité aucune, se nourrit d'emprunts faits à l'antiquité : ruines, statues, ornementations. Ses madones, ses apôtres crient leur Raphaël à peine bouche. En revanche, il est technicien de remarquable valeur et, mis en présence d'un modèle déterminé, le traduira avec une ampleur de style, une profondeur d'expression où éclate l'étendue de son savoir et se révèle l'intimité de son commerce avec les grands Italiens.

A tout considérer, Jean van Scorel apparaît comme une des

(1) Van Mander : *Le livre des Peintres.* (Edition Hymans). Paris, 1884, T. I. p. 315.

plus intéressantes figures de l'histoire de l'art aux Pays-Bas. S'il lui manque la flamme du génie, l'instinct du pittoresque saura triompher chez lui de règles trop étroites. Justi le compare à l'homme abandonnant soudain un riche domaine patrimonial pour inaugurer une nouvelle existence sur une terre où tout : la langue et les mœurs, lui sera étranger (1). Et si, pareil au voyageur de la fable, il a dû, au bout de ses lointaines pérégrinations, voir se révéler avec une évidence plus haute les droits de la nature à guider son pinceau, l'ensemble de ses œuvres porte la trace non méconnaissable d'un savoir honorablement acquis et certainement fait pour rehausser son prestige.

Rappelons, en passant, que c'est à lui que recourt, en 1550, comme au plus digne, le chapitre de Saint-Bavon, à Gand, pour procéder à la restauration du retable de l'*Adoration de l'Agneau*, le chef-d'œuvre des frères van Eyck. L'histoire a même enregistré le souvenir du respect avec lequel, en collaboration avec Lancelot Blondeel, il s'acquitta de la tâche ; elle a rappelé, aussi, les hommages dont il fut l'objet de la part de ses commettants.

Encore, de quelque estime qu'on l'environne, on ne peut lui attribuer qu'un rang secondaire parmi les peintres et ce serait, au demeurant, manquer de mesure de le vouloir apparier aux glorieux artistes qui, avant et après lui, jetèrent sur l'art néerlandais un éclat que le temps et les vicissitudes du goût n'ont pu ternir.

Jugé comme portraitiste, une plus juste part d'éloge lui revient. On n'oublie pas, après avoir visité les galeries de la Hollande et particulièrement les musées d'Utrecht, de Harlem et de Rotterdam, certaines effigies de très profonde expression et que rehaussent les qualités d'une facture où se traduit un artiste sincèrement épris de vérité. Sous pareil initiateur se pouvait former un maître tel que Moro.

(1) Karl Justi : *Jan van Scorel. (Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen.* T. II, 1881. p. 193).

Au Musée « Kunstliefde », à Utrecht, de même qu'au musée municipal de Harlem, la série des chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem impressionne par l'intense expression des têtes et par un savoir technique où se reflète le contact avec Dürer et Mabuse, peut-être même un souvenir de certains portraits de Holbein aperçus à Bâle.

Scorel se présente ici comme un des représentants les plus anciens du portrait corporatif, élevé par les maîtres néerlandais presque à la hauteur d'un genre. Les hôtels de ville, les musées de la Hollande, et particulièrement celui d'Amsterdam, illustrent dans ses phases successives, par plus d'un chef-d'œuvre, un genre qui, jusqu'au déclin du XVIIIe siècle, trouva des représentants glorieux en Frans Hals, Rembrandt, Vander Helst et quantité d'autres venus à leur suite et parmi lesquels brilla encore Cornelis Troost.

II

PREMIÈRE APPARITION DE MORO SUR LA SCÈNE ARTISTIQUE. — LES PÈLERINS DE JÉRUSALEM. AFFILIATION DU PEINTRE A LA GILDE DE SAINT-LUC, A ANVERS. — PREMIERS RAPPORTS AVEC LA COUR. — L'ÉVÊQUE D'ARRAS. — L'EMPEREUR ET SON FILS A BRUXELLES. — PORTRAITS DE GRANVELLE ET DU DUC D'ALBE. — ALONZO SANCHEZ COELLO, ÉLÈVE DE MORO, A BRUXELLES.

Bien que dans l'art de Moro la trace soit nettement perceptible d'influences transalpines, l'autorité de Scorel y apparaît primordiale.

Au prestige du talent se joignait, chez ce maître, nous l'avons montré, une culture générale qui, dans les hautes sphères, lui procurait un facile accès. Préoccupé sans doute de faire œuvre de savant, il s'abandonna volontiers, aussi, à sa connaissance des choses de l'antiquité, bagage bien encombrant, sans doute, dans ses compositions religieuses. Mais à tenir compte de ce que pouvait apprendre de lui l'élève qui nous intéresse, on ne saurait douter que, comme Rubens sous Otto Venius, le jeune homme dut à son maître une préparation éminemment propice au rôle que le sort lui réservait.

A quel moment précis débuta leur rencontre, quelle fut la durée de leur contact? On ne saurait le préciser. Un mystère considérable plane sur les premiers pas d'un peintre dont, précisément, les œuvres rendraient essentiellement désirables les informations faites pour en rehausser l'importance documentaire. Mais van Mander, le principal et, nous l'avons dit, le seul biographe de l'artiste, vit échouer totalement ses démarches en vue d'obtenir de la

famille le moindre élément d'information. Il s'en montra d'ailleurs profondément froissé.

« Bien que je me sois adressé à eux de la manière la plus courtoise, dit-il, les enfants du peintre n'ont voulu rien me donner. C'est à croire qu'ils n'aient nul souci de la mémoire de leur père. »

Etait-ce bien là l'unique motif de leur silence? Se taisaient-ils par morgue, comme certains auteurs l'ont voulu, ou leur mutisme tenait-il à d'autres causes? Sans doute la carrière de l'illustre peintre contenait bien des choses importantes à dire ; en revanche il y en avait peut-être sur lesquelles mieux valait se taire. La supposition n'est pas interdite. Il est tout au moins bizarre que rien ne soit connu des dernières années de l'artiste, s'éteignant, pour ainsi dire, dans l'obscurité. Van Mander n'était même pas en mesure de préciser la date de sa mort et c'est dans une note de l'appendice à son volume seulement, qu'il la donne et encore fautive !

On objectera que la situation d'Anvers était troublée ; mais, en plus, n'y a-t-il pas là un mystère? Le temps peut-être, un jour, aura raison de ces incertitudes. D'un texte que nous reproduirons, résulte que l'artiste avait, « en certains livres », noté les faits marquants de sa vie. Cette source précieuse, pourquoi ne se révèlerait-elle à quelque fortuné chercheur? Van Mander n'en soupçonna pas l'existence ; tout au moins en fut-il privé, et c'est grand dommage.

En somme, les investigations modernes, se joignant à ce que fut à même de se procurer, de manière indirecte, le consciencieux et zélé biographe, ne font que très imparfaitement la lumière sur la vie d'un des plus considérables artistes de son pays.

La coordination de ces éléments est chose des moins aisées (1). Il nous arrivera, sans doute, pour notre part, de devoir

---

(1) Nul n'a jusqu'ici pénétré plus avant dans la vie de notre peintre que le Dr. Valerian de Loga, auteur d'une remarquable étude : *Antonis Mor als Hofmaler Karls V und Philipps II*, parue dans l'*Annuaire des collections impériales d'Autriche*, au moment où déjà notre propre travail était fort avancé. Ce nous est un plaisir d'autant plus vif

modifier des vues précédemment émises; nous aurons, de même, à rectifier, en passant, des assertions sans concordance avec des faits pouvant être considérés comme établis. Malheureusement, sur les débuts du maître, aucune source ne nous renseigne avec précision.

« Très appliqué à l'étude, dit van Mander, il ne tarda pas à devenir sous Jean Scorel, un portraitiste de haute valeur. » Ces termes, en dépit de ce qu'ils ont de vague, ne laissent aucun doute sur le fait que, dès l'abord, ce fut au portrait que se vouèrent les préférences du jeune peintre. D'ailleurs, nous l'avons dit, il était à excellente école et tout dénote que, non seulement l'exemple et les conseils de son maître, mais la très grande influence dont pouvait disposer celui-ci se joignirent pour assurer à l'élève les occasions les plus propices de tirer parti de son talent.

Qu'au surplus il ait, au début, conformément à l'usage presque général, été le collaborateur du fameux artiste que l'on voit présider à sa formation, la chose ne saurait être douteuse. La mise au point des créations de van Scorel réclamait sans doute le concours d'auxiliaires nombreux et convenablement stylés, mais, forcément, on se l'explique, la personnalité de semblables assistants s'oblitère.

Pour Moro, cependant, le moment de prendre son vol ne dut pas être longuement différé. Comme van Dyck, par exemple, et d'autres jeunes artistes doués d'une aptitude particuliere pour le portrait, c'est dans ce genre que, logiquement, doit se chercher la trace la plus ancienne de son activité.

Que, dans les œuvres présumées devoir appartenir à cette période de la carrière de l'élève, l'influence du maître restât prédominante, il faudrait d'autant moins s'en étonner qu'une similitude d'aspect était inévitable où, nécessairement, les modèles appartenaient au même milieu social.

---

de pouvoir exprimer à notre savant confrère les plus sincères remercîments pour la manière libérale dont il a bien voulu nous prêter son aide.

Nous ne voulons point insister outre mesure sur les productions que l'on pourrait envisager avec assez de vraisemblance comme marquant les débuts du jeune homme dans les voies de la renommée qui l'attendait.

Au musée archiépiscopal d'Utrecht, notamment, dans la série des peintures léguées à cette collection par Mgr. Schaepman, figurent, sous le nom de van Scorel, deux portraits à mi-corps d'homme et de femme, volets détachés de quelque triptyque. Dans ces panneaux l'on pourrait songer à voir la main de l'élève autant que celle du maître. Le portrait de la jeune femme, surtout, est empreint d'assez de charme et d'assez de distinction, accuse, en outre, une science du modelé s'accordant à suffisance avec l'idée que l'on se forme des débuts d'un portraitiste comme le nôtre (1). Toutefois, chose à ne point perdre de vue, Scorel, aussi, fut un portraitiste éminent et divers musées conservent de lui des pages extrêmement remarquables du genre où devait exceller son élève.

Au musée de Stockholm, un portrait masculin est désigné, par une étiquette ancienne appliquée au revers du panneau, comme *Johannes Mellinchus; anno Domini 1538, Anth; Moro f.* Ce serait, par sa date, l'œuvre authentique la plus ancienne de notre artiste. Rien, pourtant, si l'on se place au point de vue du style, n'autorise à croire à l'exactitude d'un texte non contemporain, d'ailleurs indépendant de la peinture. C'est plutôt à Josse van Cleve qu'il faudrait songer, surtout à voir les mains (2).

A aucune époque de sa carrière Moro n'a eu du portrait pareille conception, et même des œuvres peu postérieures à celle que nous considérons attestent chez lui une tendance largement différente, qu'il s'agisse du style ou du procédé.

---

(1) On en trouve une reproduction dans : *Altholländische Gemälde im Erzbischöfflichen Museum zu Utrecht*, par le Dr. Fr Dülberg. Harlem, H. Kleinmann. In-fol. pl. XXIII.

(2) Nous avons à remercier vivement MM. Göthe et O. Granberg, du musée de Stockholm, pour l'obligeance qu'ils ont mise à nous communiquer la photographie de cette peinture intéressante.

A Utrecht, au petit musée de l'Association « Kunstliefde », une peinture anonyme et sans doute peu postérieure à l'année 1541, offre pour notre étude un intérêt plus sérieux. Appartenant, en fait, à la série des chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem créée par van Scorel, elle émane indiscutablement d'un autre pinceau. A la juger par tous ses caractères, on est autorisé à y voir un témoignage précoce du talent de Moro, comme, au surplus, en conviennent les plus sérieux connaisseurs.

Déjà d'incontestable mérite artistique, elle accuse chez son auteur une liberté d'allures, de gestes, même un souci d'élégance qui certainement l'isole des sévères morceaux environnants. Digne d'attention pour ses qualités techniques, le groupe constitue, pour l'histoire locale même, un document fort précieux.

Le savant archiviste d'Utrecht, Dr. Muller, dans une étude approfondie sur le pèlerinage en Terre Sainte et sur les citoyens qui l'entreprirent, n'hésite point à assigner à Moro le remarquable ensemble qui nous occupe (1).

Le voyage à Jérusalem, si fréquent au moyen-âge, avait groupé en confréries tous ceux, hommes et femmes, que leur piété incitait à en braver les fatigues et les périls. Au retour, ils s'attachaient, pour l'édification de tous, a en perpétuer la mémoire par le groupement, dans un même cadre, de leurs effigies.

D'abord à Harlem, puis à Utrecht, Jean van Scorel, lui-même un des pèlerins, consacra diverses fois son pinceau à ces œuvres votives. Les plus anciennes portent la date de 1525.

Les personnages y sont vus à mi-corps, de trois quarts ou de profil et alignés. Ils forment ainsi comme une procession.

Tous sont revêtus de l'insigne de l'ordre du Saint-Sépulcre, la croix rouge de Jérusalem et porteurs de la palme triomphale, effectivement rapportée comme souvenir de leur visite au tombeau

---

(1) *De Schilderijen van Jan van Scorel in het Museum Kunstliefde te Utrecht*, 1880, 42 pp. in-8°.

du Christ. Sous chaque effigie, en des vers naïfs, le personnage décline ses noms, et, complaisamment, proclame les pèlerinages accomplis en Terre Sainte, à Rome, à Lorette, à St-Jacques de Compostelle et autres sanctuaires fameux.

Jean van Scorel apparaît dans l'ensemble de ces créations comme un peintre pénétré du souci de faire application à son art des principes puisés à l'école des portraitistes florentins, sans toutefois aliéner son indépendance.

Ses portraits de pèlerins lui assignent, à juste titre, une place fort honorable dans l'estime de la critique.

Soucieux de donner une traduction fidèle des traits de ceux dont il partagea les périls, dont les aspirations lui furent communes, il entend retracer leur image avec un inflexible souci de la vérité. Et c'est alors que, sous son pinceau évocateur, se précise une conception des exigences pittoresques si haute et si consciente que, soudainement, se dévoile, aux yeux des moins avertis, l'autorité du maître sur l'élève. Irrécusablement Moro, qu'il ait eu ou non un maître antérieur, ne reniera en rien la prépondérance des enseignements de van Scorel.

En réalité, la série des pèlerins Jean van Damme, Gisbert Robbertsz, Etienne de Wit, Corneille van Amstel van Mynden et Jean Damen, attribuée ici à son pinceau, apparaît comme le prolongement des ensembles bien autrement étendus par lesquels, peu d'années auparavant, van Scorel entreprenait d'éterniser l'image des confrères de Saint-Jean de Jérusalem, ses compagnons.

Mais, pour se conformer aux exigences du programme et rester dans ses formes traditionnelles, l'élève n'entend pas s'interdire toute initiative. A un degré moindre que son maître il environne ses modèles d'ascétisme dans le regard, le geste, l'attitude. Ils se meuvent avec plus de liberté, plus de souplesse et déjà s'annonce un portraitiste en quelque sorte professionnel, dans les jeunes et aimables têtes de Corneille van Amstel et de Jean Damen, par lesquels s'achève la rangée. Le modelé, aussi, par son ampleur et



JEAN VAN DAMME, GISBERT ROBBERTSZ, ETIENNE DE WIT,
CORNEILLE VAN AMSTEL VAN MYNDEN ET JEAN DAMEN,
PÈLERINS EN TERRE SAINTE.
(Musée « Kunstliefde », Utrecht.)



CORNEILLE VAN HORN ET ANT. TAETS VAN AMERONGHEN,
PÈLERINS EN TERRE SAINTE.
(Kaiser Friedrich Museum, Berlin.)

sa correction suggère moins la timidité de l'élève que la liberté du maître fait. La date de ce fort intéressant ensemble ne doit pas, de toute rigueur, être envisagée comme celle de l'accomplissement du pèlerinage dont il a pour objet de perpétuer le souvenir, soit l'année 1541.

Le musée de Berlin, sous le N° 585 A, revêtu, cette fois, de la signature *Anthonis Mor fecit* 1544, nous procure l'occasion de juger l'artiste dans la possession complète de ses moyens. Il s'agit, cette fois, de deux prêtres ayant accompli, vingt années auparavant, le pèlerinage traditionnel, Cornelis van Horn et Ant. Taets van Amerongen. Chanoines d'Utrecht, l'un et l'autre, ils sont revêtus du surplis et porteurs des palmes symboliques. Leurs têtes graves, mais nullement ascétiques, sont modelées avec une précision, une fermeté, un souci de la nature qui, sans doute, les dépoétise quelque peu, mais qui, s'alliant à la remarquable conception de l'ensemble, à la simplicité pleine de noblesse de la ligne et des attitudes, fait du morceau l'un des remarquables du grand artiste dont il porte la première signature connue.

Donc, voici la valeur du peintre formellement établie aux yeux de ses concitoyens. Jugé digne, par eux, de prendre rang parmi les maîtres, il prélude par une œuvre en quelque sorte officielle au rôle que la destinée lui réserve et, ajouterons-nous sans hyperbole, s'achemine d'un pas résolu vers la célébrité.

Si l'admirable peinture que l'on vient de voir ne laisse prise à aucun doute sur ce point, nous sommes, en revanche, sans information sur l'emploi qu'il eut l'occasion de faire de son talent au cours des années immédiatement subséquentes.

Au musée de Lille, le legs Ant. Brasseur a fait entrer, en 1887, un portrait de femme, figure à mi-corps, que tout autorise à comprendre dans la période que nous considérons. La dame, aux traits peu distingués, est coiffée de la cornette. Sa robe est noire à manches de velours rouge ; une chaîne d'or lui ceint la taille.

Les carnations brunâtres, le faire des mains, quelque peu pénible encore, caractérisent une œuvre de la jeunesse de l'artiste (1).

Van Mander qui rarement s'aventure à la légère, mentionne un voyage du peintre en Italie, entrepris « au temps de sa jeunesse ». « *Hy hadde Italien en Room oeck in zyn jonckheydt besocht* », ainsi s'exprime le *Schilder Boeck*. La difficulté est de situer ce voyage.

Accompli nécessairement dans un but d'étude, son influence se traduirait, dès l'origine, peut-on croire, dans les productions du maître, spécialement celles créées entre 1544 et 1547. Or, pour apprécier l'artiste à cette époque, nous ne possédons que deux peintures. Les portraits de chanoines que le musée de Berlin procure à notre admiration, ne cessent point de trahir l'influence de van Scorel; de même, le portrait du musée de Lille. Que Moro, comme l'affirme son biographe, est bien allé en Italie, on le sait de toute certitude, pourtant, sa présence à Rome n'est prouvée que vers le milieu de 1550; à cette date, il ne s'agissait plus d'un débutant.

Son apprentissage terminé, selon M. Alfred Michiels, « il alla chercher au delà des Alpes ces fleurs des pays lointains, la noblesse et la grâce italienne que les hommes du Nord rêvaient toujours de transplanter dans leur patrie, mais qui séchaient et qui mouraient entre leurs mains » (2).

Au gré du même critique, ce séjour en Italie aurait pris fin dès avant l'année 1538, alors donc que l'artiste aurait eu à peine 19 ans. La thèse, sans doute, est séduisante, mais, avouons-le, bien aventureuse.

Certes, aux yeux de van Scorel, comme le lui fait dire Lampsonius dans ses vers, tout jeune artiste doit avoir accompli le pèlerinage de Rome. Que le maître y exhortât ses élèves, c'est à

---

(1) Voir à ce sujet, l'excellent ouvrage de M. François Benoit, *La peinture au Musée de Lille*, Paris, 1908, t. II.

(2) *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France.* Paris 1877, p. 105.

peine douteux. Pourtant, relativement au peintre que nous considérons, le disciple qui, entre tous, devait proclamer le plus haut la valeur de ses enseignements, en qui le siècle allait saluer un de ses plus glorieux portraitistes, étant donné, précisément, le genre auquel se vouaient ses préférences, le séjour précoce en Italie ne s'imposait pas avec une absolue rigueur. Autre chose était, sans doute, d'un Heemskerck ou d'un Blocklandt, eux, également, formés à l'école du peintre-chanoine d'Utrecht.

Non moins, sans doute, qu'à tout jeune Néerlandais aspirant à la renommée par les arts, fouler le sol de la Ville éternelle devait apparaître à Moro comme un idéal suprême. Rien, cependant, ne nous autorise à admettre qu'avant de s'adonner sérieusement au genre de son choix, le brillant élève de van Scorel ait tenu à contrôler, en quelque sorte, par l'étude des Italiens, la valeur des enseignements reçus de son maître.

M. Michiels est formel sur un autre point, encore. Moro ne dut rien à l'exemple de ses confrères d'outre les monts. « Il ne séjourna dans la Péninsule que pour y faire des conquêtes et ne se laissa pas conquérir. » A l'appui de l'assertion, le critique français fait ressortir les dissemblances entre le Titien et son confrère néerlandais.

Que pareilles dissemblances existent, rien de plus vrai. Moro n'a pas pour ambition de marcher dans les voies du Titien. « Les deux émules, dit M. Michiels, arrivaient à la noblesse et à la distinction, mais les obtenaient par d'autres procédés. »

Au début, soit. Les portraits de Corneille van Horn et d'Antoine Taets van Ameronghen, au musée de Berlin, datés de 1544, n'évoquent point le souvenir du Titien. Ils ne rappellent, non plus, aucun autre maître méridional. Et cela s'explique, attendu que, sans doute, à ce moment, le jeune Batave n'avait pu se familiariser avec les échantillons de l'art transalpin.

Le moment était proche, cependant, où, pour réaliser ses aspirations, le milieu natal lui paraîtrait d'insuffisante ampleur.

Utrecht, ville considérable, même sous le rapport artistique, avait moins besoin, sans doute, de portraitistes que de peintres de sujets religieux. Et, tout comme au siècle suivant, le voisinage de Rubens était fait pour détourner l'attention de quiconque, s'appelât-il van Dyck, prétendait se signaler, dans le milieu anversois, de même, à Utrecht, van Scorel régnait sans partage.

Quoi qu'il en soit, en 1547, la vénérable gilde anversoise de Saint-Luc, Corneille Floris étant doyen, recevait, comme franc-maître, « Anthony Mor », peintre, sans indication d'origine ni d'apprentissage. Le même jour, à moins que ce ne fût le lendemain, car leurs noms se suivent de près, était admis, en l'humble qualité « d'enlumineur de cartes » *(afzetter van carten)*, un jeune confrère alors obscur, destiné pourtant à une célébrité universelle : Abraham Ortels, mieux connu dans l'histoire comme Ortelius, le fameux géographe (1).

Anvers, à peine faut-il le dire, n'était pas seulement le centre commercial le plus considérable des Pays-Bas, c'était encore une des cités les plus grandioses, les plus florissantes du monde chrétien. Londres exceptée, nulle autre ne pouvait lui disputer la prééminence. *Totius orbis terrarum emporium*, pour les nombreux écrivains qui consacrent leurs pages à sa description, elle voyait affluer dans ses murs, avec les produits des deux mondes, les négociants de tous les pays. Les plus opulentes maisons de l'Europe : les Fugger, les Welzer, les Schetz y avaient leurs comptoirs. Comment douter que, dans ce milieu riche et cosmopolite, un peintre tel que Moro ne trouvât à s'employer d'une manière avantageuse.

La grande ville, toutefois, ne chômait pas d'artistes. Plus d'un se signalait même avec autorité dans la branche à laquelle notre peintre avait dû déjà d'honorables succès. Dans la foule de ceux qui, originaires d'Anvers même, ou venus du dehors, comme

---

(1) *Les « Liggeren » et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc transcrits et annotés par* Ph. Rombouts et Théod. Van Lérius, Anvers, 1872, T. I, p. 159.

lui, grossissaient les rangs de sa phalange artistique, se faisait remarquer Guillaume Key, de Bréda, l'un des plus distingués portraitistes que connussent alors les Pays-Bas. Lampsonius, sous le portrait du peintre, s'adressant au lecteur, lui dit :

Si tamen excipias unum, me judice Morum,
Culpari Belgæ nullius arte timent.

Donc, Moro seul excepté, nul n'était de force à balancer son mérite.

S'il est parfaitement licite de supposer que, dans le nombre des portraits attribués à notre peintre, plus d'un procède du pinceau de son émule, le départ n'est point facile à faire des productions des deux artistes. D'autant que la chose se complique de l'inconvénient que nous ne sachions point d'effigie revêtue de la signature de Guillaume Key. Il va de soi que la mention d'un ancien inventaire est d'utilité minime, en l'absence de la peinture qu'elle concerne.

Revenant à Moro, les portraits qu'il a dû créer durant son premier séjour à Anvers, n'ont pu être, eux-mêmes, identifiés encore. Sa manière, à ce moment, n'est point suffisamment caractérisée non plus, pour qu'en l'absence de signature la confusion soit impossible de telle de ses productions avec celles d'un confrère, Pierre Pourbus, notamment, alors, surtout, que les détails de costume et l'allure concourent puissamment à accentuer une similitude de physionomie.

Avec cela, étant donnée l'indiscutable valeur de Jean van Scorel, comme portraitiste, il est à peine douteux que, bien longtemps encore, la manière de son élève continua de se ressentir de l'influence des enseignements de l'atelier d'Utrecht.

En transférant ses pénates à Anvers, le jeune artiste avait-il simplement voulu tenter fortune, s'en remettant au sort de réaliser ses plans? Rien ne nous éclaire là-dessus et rien, non plus, ne précise le moment de son arrivée dans la grande ville qui, vingt années auparavant, avait frappé Albert Dürer par son opulence et sa splendeur.

Tenant, désormais, pour établi que Moro vit le jour en 1519, il avait 28 ans et se trouvait, sans doute, en possession d'un degré de savoir amplement suffisant, déjà, pour prétendre à un rang distingué, dans le milieu où il venait se produire. Quand nous constaterons sa présence à Rome, il aura dépassé la trentaine.

Admettant la part considérable assignée à l'intervention des influences italiennes dans l'éducation des artistes du jour, il y a évidemment quelque anomalie dans le fait d'un disciple de van Scorel différant jusque-là de se diriger vers les lieux vénérés que, très certainement, son maître avait dû lui représenter comme la seconde, sinon l'unique patrie de quiconque prétendait conquérir une renommée par le pinceau. Nous en avons cherché le motif dans le genre même abordé par notre artiste.

Peut-être y en avait-il un autre, sur lequel il y a lieu, pour le moment, d'appeler l'attention du lecteur, car, à l'envisager comme admissible, il devait exercer une influence directe sur l'avenir du jeune peintre.

Un événement considérable était à la veille de se produire aux Pays-Bas. Les dix-sept provinces attendaient la venue de l'infant Philippe, leur futur souverain. L'Empereur, parti d'Augsbourg, où avait siégé la Diète, prenait résidence à Bruxelles le 22 septembre 1548; le 1er avril suivant, faisait son entrée dans la capitale le prince son fils, héritier du trône d'Espagne, comme des Pays-Bas.

Alors, dans les principales villes, ce fut une succession d'entrées triomphales, de fêtes plus splendides les unes que les autres. La chronique bruxelloise aime à enregistrer les noms des personnages illustres, des dignitaires, à ce moment rassemblés dans le murs de la vénérable cité brabançonne.

Outre l'Empereur et son fils, déjà roi de Naples, l'antique et immense palais, sur le Caudenberg, avait pour hôtes les reines Marie de Hongrie et Eléonore de France, sœurs de Charles-Quint, avec tout le train de maison que comportait leur dignité. Les princes et seigneurs de tout rang, accourus à Bruxelles pour saluer

l'infant, constituaient une multitude. Leur énumération remplit des pages entières du livre si intéressant publié par l'historiographe Juan Christobal Calvete de Estrella, sous le titre de *El felicissimo Viaje d'el muy alto y muy poderoso principe Don Pelippe Hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo desde de España a sus tierras de la baxa Alemaña. Amberes 1552* (1).

C'est au sein de cette cour brillante qu'avant peu nous relèverons la présence de Moro.

Bien qu'assez peu renseignés sur les œuvres qu'il fut appelé à y produire, nous avons la preuve non douteuse de l'estime dont il y fut environné. Venu à Anvers précédé déjà de quelque réputation, tout semble dénoter que, par sa culture, par ses attaches de famille, par la distinction de sa personne, il avait obtenu un facile accès à d'opulentes demeures, en attendant de se voir admis à la faveur insigne d'entrer directement en rapport avec le souverain lui même. Assurément il y avait là de quoi répondre aux ambitions les plus osées.

Touchant la situation matérielle de l'artiste, le hasard nous procure un détail nullement indifférent au sujet que nous abordons, sans compter les informations curieuses qu'il nous donne sur un artiste brabançon jusqu'ici ignoré.

Etabli à Bruxelles en 1547, et occupant une place considérable parmi les fabricants de tapisseries de haute lice, nous voyons se révéler Jehan Bauldouyn, aussi Baudouyn et plus probablement Baudouyns, dont, chose bizarre, le nom a échappé aux recherches des zélés historiens de la tapisserie brabançonne.

Chargé par Ferrand de Gonzague, gouverneur impérial du Milanais, de l'exécution d'une tenture ayant pour sujet « Les fruits

(1) Une traduction, en langue française, sous le titre de : *Le très heureux voyage fait par le très haut et très puissant prince Don Philippe* etc., par M. Jules Petit de la Bibliothèque royale, vit le jour à Bruxelles en 1873. Elle forme cinq volumes, publiés par la « Société des Bibliophiles de Belgique ».

de la guerre » : *Fructus Belli* (1), il se vit contraint, à quelque moment, de solliciter une majoration du prix convenu. Dans une lettre à son patron, datée du 15 juin (2), le fabricant déclare avoir dépassé grandement ses prévisions. Il est entré dans chaque aune pour la valeur de trois ducats d'or, etc. Le duc avait dit au fabricant de poursuivre : il ferait apprécier le travail par Jean Balbani et « Maistre Jean Baptiste », lesquels lui feraient rapport ; le cas échéant, une majoration de prix serait accordée. — Balbani (3) avait fourni deux cent cinquante carolus d'or, en sus du contrat ; il refusait tout nouveau crédit, etc.

Par une autre lettre, datée du 2 août (4) Baudouyn insiste. Tout ce qu'il a pu amasser sa vie durant a été consacré à la confection de la tenture *Fructus Belli*. Il est « au derrière » [à découvert] de plus de deux cents ducats d'or pour honorablement servir Sa Seigneurie. Il compte qu'elle tiendra les bonnes promesses faites en la « pauvre maison » de Baudouyn. Celui-ci avait déroulé l'ouvrage et constaté qu'il ne pourrait, au prix convenu, le poursuivre avec une égale richesse ; le prince, alors, avait répondu : « Maistre Jehan Baudouyn, continuez et parachevez et je suis content que ce que Maistre Jehan Baptiste painctre (5) et autres marchands bien entendus diront et jugeront que vous aurez plus mérité que le contrat, je le vous feray payer reallement et de font. » Baudouyn, donc, a poursuivi le travail et compte que son « Illustre Magnificence » lui donnera satisfaction. Une seule pièce reste à

(1) Composée de huit pièces exécutées d'après les cartons de Jules Romain. Trois de ces cartons, mentionnés par Félibien, appartiennent, croyons-nous, au Garde-meuble français. Conf. ALPH. WAUTERS : *Les Tapisseries bruxelloises*. Bruxelles, 1878.

(2) Cette lettre appartenait, au mois de septembre 1889, à MM. P. et D. Colnaghi, à Londres.

(3) Thomas Balbani, de Lucques, négociant, à Anvers. Conf. FERN. DONNET : *Documents pour servir à l'histoire de la Tapisserie*. Bruxelles, 1898.

(4) Celle-ci, appartenant à M. Max Rosenheim, à Londres, nous fut communiquée en 1907 par M. Campbell Dodgson, du British Museum.

(5) Il est question de ce peintre plus loin.

faire. « Anthoine Marro » [Morro ?] lui a fait l'avance de deux cent cinquante carolus d'or, ou environ ; il déclare ne pouvoir aller au delà. Sans nouvelle subvention l'ouvrage ne pourra s'achever !

Le fait, pour un artiste, d'avancer à un confrère deux cent cinquante carolus d'or serait chose trop rare pour n'être pas signalée, encore qu'il ne rehaussât en rien la valeur du nôtre. Mais enfin Moro, puisque sans nul doute il s'agit de lui dans la supplique à Ferrand de Gonzague, était en état de tenir son rang. Quant à maître Jean-Baptiste, nous aurons à reparler de lui.

On a pu voir, au début de cette étude, l'extraordinaire crédit dont jouissait, non pas seulement dans les limites de son propre pays, mais dans l'Europe entière, le peintre Jean van Scorel. Jean Second (1), en des vers dithyrambiques, le salue comme « la gloire de la peinture, comme ayant rapporté de loin dans les champs de la patrie les monuments du monde antique et accompli ce prodige de transférer Rome sur les rives du Rhin » (2), etc., etc. Eloge de valeur problématique à nos yeux, sans doute, mais sûrement considérable au temps où écrivait le poète des *Baisers*. Le jugement de la postérité a fait pâlir ce renom encore que van Scorel, à bien des points de vue, soit resté digne, nous l'avons dit, de l'attention du critique.

Dans l'histoire de l'art néerlandais sa place est considérable et s'il est bien de la catégorie de ceux dont on pourrait dire qu'ils « n'arrivent qu'à gâter ce qu'ils sont, sans devenir ce qu'ils voudraient être », on peut dire, aussi, qu'il fait grand appel à l'estime de la postérité ne fût ce que comme ayant puissamment eu part à la formation du grand artiste que nous considérons.

Van Scorel, nonobstant les très importantes études que lui

---

(1) Jean Everardi, lettré poète et artiste, surtout médailleur, naquit à La Haye en 1511 et mourut à Saint-Amand, près Tournai, en 1536. Scorel a laissé son portrait.

(2) *Joannis Secundi, opera quæ reperiri potuerunt omnia : curante P. Scriverii.* Lugdunum Batavorum, 1619, in-8°.

ont consacrées des auteurs de la portée de Justi (1), de Bode, de Scheibler (2) et les précieuses données recueillies par le Dr. Muller (3), n'a point, jusqu'à ce jour, fait l'objet d'une étude d'ensemble où soient mis pleinement en relief ses titres à l'estime des connaisseurs.

Même en dehors de sa valeur comme artiste, il appartient aux figures les plus intéressantes du mouvement de la Renaissance aux Pays-Bas. Ses relations avec les savants, les lettrés, les hommes d'Etat, ont dû être des plus vastes et sa correspondance ne pourrait manquer d'être une mine d'informations précieuses sur les hommes et les choses de son temps.

De ses rapports avec Granvelle un portrait faisait foi. A-t-il subsisté ? Nous l'ignorons, mais son existence au XVIIe siècle est avérée par le catalogue de la collection de Rubens dont il faisait partie. Sous le N° 201 de la galerie, dispersée bientôt après la mort de cet illustre peintre, figure, en effet, au catalogue : « Le portrait du cardinal Granvelle, par *Schoore* ». Pour notre sujet, la mention de cette effigie, perdue ou restant à identifier, acquiert la valeur d'un document.

Nul homme politique de son temps ne posséda, peut-on affirmer, une influence plus haute qu'Antoine Perrenot. Et si, comme nous venons de le voir, il posa devant le pinceau de Jean van Scorel on est admis à faire une part très grande à son intervention dans les succès ultérieurs du brillant élève de son peintre à la Cour de Bruxelles. Sur ce point comme sur d'autres, van Mander était exactement informé. « Ce fut la protection de Granvelle, dit-il, qui procura au jeune Moro la faveur d'être admis au service de l'Empereur » (4). Nous avons la preuve de l'exactitude de l'assertion.

---

(1) Ouvrage cité.

(2) Scheibler und Bode : *Verzeichniss der Gemälde Scorels (Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen)*, 1881, p. 213.

(3) *De Schilderijen van Jan van Scorel in het Museum Kunstliefde te Utrecht.*

(4) « Né en 1517 à Besançon, protonotaire à 14 ans, évêque d'Arras à 22, Antoine

Chose non moins certaine, Moro était au service de Granvelle lui-même au moment où, pour la première fois, nous voyons la Cour faire appel à son pinceau.

D'Anvers, où elle était arrivée le 12 septembre 1549, une ordonnance, rendue le 18, charge Domingo de Ortea de compter à Ant. Mor « *pintor del obispo de Arras* » la somme de deux cents écus pour travaux déjà exécutés. Ce document précieux est aux archives de Simancas (1). Le peintre résidait peut-être encore à Anvers ; rien pourtant ne nous autorise à l'affirmer.

En effet, sous sa signature, et datées de 1549, deux œuvres de très haute signification artistique et historique marquent comme le début de son rôle officiel. Très probablement virent-elles le jour à Bruxelles l'une et l'autre.

C'est d'abord, au musée impérial, à Vienne, le portrait de Granvelle lui-même. Debout, vêtu de l'ample simarre de soie noire, sur laquelle se rabat un col de linge souple, dégageant l'attache du cou, le jeune prélat porte entière une barbe noire et fournie ; la chevelure, assez longue, découvre un front spacieux.

L'expression grave et méditative, la dignité du maintien donnent à tout l'ensemble une noblesse qui n'est point dans les traits. Les mains sont d'une remarquable finesse. La droite s'appuie à l'angle d'une table où, près d'une large écritoire, repose un livre à la reliure rouge. La gauche, pendante, serre les gants (2). A l'annulaire et au petit doigt de précieuses bagues, le grand luxe

---

Perrenot dépasse à peine la trentaine quand le chancelier, son père, meurt à Augsbourg, en 1550, lui léguant, avec tous les secrets de l'Etat, le maniement des affaires et la confiance de l'Empereur. Devenu premier conseiller du maître, son crédit sans limites et ses larges ressources vont lui permettre de satisfaire ses goûts luxueux, parfois frivoles, et de protéger les artistes que depuis longtemps déjà il admire et fréquente assidûment ». — JULES GAUTHIER : *Le Cardinal Granvelle et les artistes de son temps.* (*Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1902), p. 308.

(1) *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.* Tome XII, p. XCVIII.

(2) Nous retrouvons fréquemment ce geste dans les portraits de notre artiste.

du jour pour les hommes et, avec les gants, l'indice d'une situation sociale élevée.

L'ensemble se caractérise par une sobriété de bon goût, faisant songer à quelque Tintoret, impression encore accrue par le ton foncé des chairs, sans d'ailleurs donner le change sur assez bien de maigreur dans le procédé. Le peintre ne doit se dégager qu'à la longue de ce défaut.

Pour se révéler grand portraitiste en quelque sorte dès l'origine, on le voit poussant la précision à l'excès, par là même se rattacher aux vieux maîtres, par quoi encore il infirme la présomption d'un voyage en Italie antérieur à sa présence à Anvers.

Sans doute, il arrivera à donner à ses productions un remarquable aspect d'ensemble; on ne peut dire pourtant qu'il soit entré jamais en possession totale de l'art du sacrifice. En revanche, il doit acquérir à un degré supérieur la science du modelé. Aussi peut-on dire qu'il n'y a point, dans son œuvre, de portrait qu'un sculpteur ne fût à même de traduire en relief avec une rigoureuse exactitude.

Indépendamment du portrait de Granvelle appartenant à Rubens, et mentionné comme de van Scorel, le fameux artiste anversois fut également, semble-t-il, le possesseur de l'effigie du prélat, actuellement à Vienne. En effet, sous le N° 202 des peintures faisant partie de sa collection, figure une œuvre de Moro, non spécifiée, puis, sous le N° 203, un portrait de Granvelle. L'inventaire est dressé avec grande négligence, mais la connexité des titres semble indiquer un même nom d'auteur.

Au moment où notre jeune peintre se voyait appelé à l'honneur de porter sur la toile l'image de l'homme qui devait être le plus constant de ses protecteurs, Granvelle occupait déjà dans l'entourage impérial une situation prépondérante. Très avant, aussi, dans la faveur du prince dont la Belgique saluait à ce moment la venue de ses cris d'allégresse, il figurait à ses côtés durant toutes les visites de l'infant aux villes des Pays-Bas. Il fut aussi

ANTOINE PERRENOT DE GRANVELLE, ÉVÊQUE D'ARRAS.

(Galerie impériale, Vienne.)



le porte-parole de l'illustre voyageur, Philippe ne maniant pas la langue française. Circonstance, soit dit en passant, qui ne laissa point de jeter du froid sur l'enthousiasme des populations habituées à entendre Charles-Quint et ses sœurs leur parler, avec une égale facilité, dans les deux langues du pays.

Si la protection de Granvelle influa puissamment sur les destinées de son peintre, elle s'exerça d'une manière non moins efficace au profit de plusieurs autres artistes dont il se plut à distinguer le mérite. Ce fut lui, on le sait, qui attira à Bruxelles le grand médailleur Leone Leoni, pour l'attacher au service de l'Empereur, ce qui devint l'occasion de quelques-unes des principales créations du fameux artiste italien.

Pompeo Leoni, à son tour, fut redevable à Granvelle d'une partie considérable de sa célébrité (1).

Nous ignorons à quelle source est puisée l'assertion de M. Jules Gauthier que les médailles de l'évêque d'Arras, apportées à Bruxelles en 1549 par Leoni, « sont l'interprétation exacte d'un portrait qu'un peintre encore obscur, Antoine Moor, vient de peindre à Bruxelles pour le jeune évêque d'Arras ». S'il s'agit du portrait de Vienne, il y a là une confusion que nous ne saurions nous abstenir de relever.

A certains égards plus intéressants que ses relations avec Granvelle sont les rapports de Moro avec le personnage assurément le plus avant dans la faveur de Charles Quint : Ferdinand Alvarez de Tolède, duc d'Albe. Grand majordome et capitaine général de l'Empereur, il avait été chargé par lui de régler le voyage de son fils et de « monter sa maison sur le pied de la cour de Bourgogne, comme l'était la sienne » (3).

---

(1) E. Plon : *Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*. Paris, 1887.

(2) *Le Cardinal de Granvelle et les artistes de son temps. (Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1902), page 309.

(3) Calvete Estrella, texte français, page 3.

Dans le portrait tracé par Moro durant le séjour de l'infant Philippe aux Pays-Bas, le guerrier qui devait si cruellement associer son nom à leurs annales, est loin de démentir par son aspect l'impression évoquée par ce souvenir. On peut dire qu'il la confirme, si même il ne la dépasse.

Bien qu'en fait elle précède de vingt ans le régime de terreur instauré par le duc d'Albe dans nos provinces, cette sombre effigie acquiert toute l'éloquence d'une page d'histoire.

Revêtu de la splendide armure glorieusement portée dans vingt combats et au milieu des damasquinures de laquelle apparaît le Christ crucifié, Ferdinand de Tolède, de sa main gantée de fer, tient le bâton de commandement. Sur sa cuirasse, traversée par l'écharpe rouge, insigne de sa haute dignité militaire, brille le collier de la Toison d'or.

Il a dépassé la quarantaine; sa chevelure drue, d'un noir d'ébène, sa barbe longue, mais peu fournie, encadre un visage au teint basané, aux traits durs. L'œil sombre, le nez busqué, aux ailes entaillées profondément, la lèvre épaisse, les pommettes fortes caractérisent l'Espagnol autant que le soldat. Le peintre a eu conscience de travailler pour la postérité. Ainsi l'a fort probablement entendu son modèle et, sans y rien souligner, l'artiste a créé ce morceau impressionnant dont notre vieille Europe, dans un moment d'oubli, s'est laissé déposséder par l'Amérique. Le portrait qui, jusqu'en 1885, appartint à lord Townshend, figura à l'exposition de la Royal Academy, à Londres, en la même année. Devenu ensuite la propriété des frères Bourgeois, marchands, il prit le chemin des Etats-Unis, après avoir été proposé à divers musées européens. Il figure actuellement dans la galerie de la Hispanic Society, créée à New-York par M. Huntington. (1)

---

(1) Renseignement dû à l'aimable obligeance de notre savant ami le général Rush Hawkins, de New York, lequel a bien voulu s'interposer pour nous mettre en possession d'une photographie de l'œuvre si pleine d'intérêt.



LE DUC D'ALBE.

(Galerie de la « Hispanic Society », New-York.)



Une étiquette simulée, visible à la droite du panneau, porte l'inscription, nécessairement d'origine anglaise : *Fernandes de Toledo, duke of Alva, 1557*, date qui a jeté pas mal de perplexité dans l'esprit des chercheurs. Ce que ne laissent point déchiffrer les photographies est cette autre inscription, relevée par nous sur la peinture, au haut de la gauche : *Antonius Mor faciebat* 1549, inscription tracée en petites cursives, exactement comme la signature du portrait de Granvelle. (2)

Supérieure à la précédente, cette impressionnante production a été de la part du peintre l'objet de soins plus attentifs encore. Il lui importait, sans doute, qu'elle occupât dans son œuvre un rang plus considérable aussi. Granvelle, le prince de l'Église et l'homme d'Etat, associé aux desseins politiques de l'Empereur, ne pouvait, aux yeux de la foule, ni même aux yeux de son maître, égaler en prestige l'illustre guerrier que la victoire de Mühlberg venait d'élever si haut dans la faveur du souverain. S'il était réservé à Moro de créer des pages plus parfaites, plus sympathiques surtout, il n'en a point laissé d'où se dégage un plus puissant intérêt. Par malheur, cette image, si profondément individualisée est soustraite à l'étude de la grande majorité des critiques.

On en trouve, à la vérité, une réplique dans les galeries du musée de Bruxelles. Cette dernière, offrant par l'aspect général, par l'attitude, etc., une similitude presque totale avec le morceau précédent, ne la reproduit exactement ni sous le rapport de l'effet d'ensemble non plus que sous le rapport du détail.

Le personnage, dans cette nouvelle version, est d'un âge plus avancé. Ses cheveux grisonnent; sa barbe est presque blanche ; le teint est moins foncé. Toujours sinistre l'expression pourtant s'est quelque peu radoucie. Certains détails diffèrent : l'épée aux grands quillons droits, et sans contre-garde ; l'écharpe qui, dans

---

(2) Le Catalogue de l'Exposition de la « Royal Academy », de 1885, où figurait la peinture, ne fait aucune mention de cet important détail.

l'exemplaire de New-York, recouvre presque totalement l'insigne de la Toison d'or, le dégage ici ; enfin, le collier embrasse la torsade du hausse-col. L'écharpe elle-même, nouée dans l'autre exemplaire, a ici ses bouts passés dans un coulant.

En l'espèce, il s'agit donc de ce que l'on peut dénommer une édition revue. A la juger par la manière comme par les carnations, même en dehors des changements amenés par l'âge du modèle, l'œuvre accuse une période plus avancée de la carrière de son auteur. La touche est plus appuyée. Il nous importe de dire que si même, dans cette remarquable production, la main d'un auxiliaire semble être intervenue, Moro a sans doute, en ce qui concerne la tête, extraordinairement remarquable au point de vue du style, de l'expression et de la facture, fait de celle-ci son travail personnel.

Au surplus, la coexistence dans l'œuvre du maître de deux ouvrages similaires n'amène pas nécessairement à lui devoir retrancher toute répétition quelconque. Comme pour van Dyck, il est infiinment problable que, la vogue aidant, l'habile portraitiste fut sollicité à satisfaire plus d'une fois à des demandes de répétitions des effigies de personnages de haut rang. Dans ces repliques une part doit forcément appartenir à des auxiliaires, d'ailleurs habiles, dont le maître ne laissait pas de contrôler la participation, pour ensuite revoir le tout et en préciser les accents. Il appartient nécessairement au connaisseur de discerner où commence et où finit la main de l'auteur responsable. Et la tâche est souvent malaisée.

Le talent de Moro, nous l'avons dit déjà, était destiné à de plus hautes sanctions. S'il ne devait point appartenir à l'artiste de créer un portrait de l'Empereur, privilège réservé au seul Titien, en revanche, son pinceau fut largement mis à contribution durant la présence à Bruxelles des membres de la famille royale. Que les portraits de Granvelle et du duc d'Albe eussent en quelque sorte servi à éprouver la valeur du peintre auprès de Charles-

Quint, appréciateur éclairé des choses d'art, on peut en avoir la certitude.

Une assertion erronée de van Mander a fait admettre par certains critiques que, dès l'année 1542, l'Empereur aurait envoyé notre peintre à Lisbonne avec mission d'en rapporter un portrait de l'infante Marie, alors fiancée à son fils. Rien n'est moins conforme à la réalité des choses. Les témoignages écrits et la logique même tendent à prouver que nulle rencontre antérieure du peintre et de ses illustres clients n'eut lieu avant l'arrivée de ces derniers dans les Pays-Bas comme, d'autre part, tout dénote que ce fut à Antoine Perrenot, non pas à Nicolas, son père, que Moro fut redevable de sa faveur à la cour.

Granvelle tenait dans la capitale brabançonne un train de maison fastueux. Son palais, de style italo-flamand, désigné couramment comme « les Finances », y subsista jusque fort avant dans le XIXe siècle, servant à divers usages. L'université, en conserve l'emplacement et une partie de l'ordonnance. De la superbe maison de campagne du prélat, aux portes de Bruxelles, baignée par l'étang de Saint-Josse-ten-Noode, une tourelle portant les initiales G. G. subsiste à ce jour. Là, sans doute, travailla un certain temps notre peintre.

Une lettre de Granvelle au cardinal Farnèse, à Naples, lettre datée du 2 avril 1585, recommande aux bonnes grâces de son correspondant le fameux peintre Alonzo Sanchez Coello, que la missive désigne comme ayant été l'élève de Moro, à Bruxelles même.

« Poichè *in casa mia* in Brusselles, quando vi tenevo in servitio mio Antonio Moor, quel gran pittore che poi servi al re, imparè con lui la sua arte et fattosi in essa valenthuomo. » (1)

Donc, Moro résidait dans la maison même de l'évêque d'Arras.

(1) C. Piot : *Alonzo Coello, peintre espagnol, à Bruxelles. (Bulletin de l'Académie royale de Belgique,* 3e série, t. 29, p. 299).

Très sollicité déjà, il comptait de nombreux élèves. Destinés à une moindre notoriété que Coello mais néanmoins habiles au genre de travail que réclamait d'eux le maître, ils furent, très probablement, ses collaborateurs réguliers à ce moment.

Une pièce fort curieuse, trouvée par Pinchart, nous renseignera là-dessus d'une manière précise.

« Il résulte d'un document authentique, dont nous ferons plus complètement usage ailleurs, disait ce savant archiviste, qu'Antoine Moor se trouvait à Bruxelles en 1549, l'année de l'arrivée aux Pays-Bas de Philippe, héritier de Charles-Quint ; qu'il peignit alors le portrait de son futur souverain et celui d'Eléonore, veuve de François Ier, roi de France ; qu'il travailla à la même époque, aidé de son élève Conrad Schot, pour Charles-Quint, Antoine Perrenot, évêque d'Arras, etc » (1).

Chose singulière, Alexandre Pinchart, le plus consciencieux des auteurs, négligea de désigner la source où était puisée son information. Il se réservait d'y revenir ; la mort l'en empêcha.

S'il ne nous est pas possible, au moyen de ses notes, appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque royale à Bruxelles, de réparer cette fâcheuse omission, du moins sommes-nous en mesure de publier, dans son ensemble, le très curieux document qu'avait pu se procurer notre défunt ami. Il intéresse tout particulièrement notre sujet.

---

(1) *Archives des Arts, Sciences et Lettres*, 1re série. T. III. 1881. p. 201. Le document ne fut pas utilisé. M. de Loga croit avoir retrouvé le portrait d'Eléonore au Musée de Besançon.

III

LE PEINTRE « JEAN-BAPTISTE ».
LES ÉLÈVES DE MORO : CONRAD SCHOT ET JEAN MAES.

L'histoire n'a pas retenu le nom de Conrad Schot. Aucune œuvre n'apparaît sous sa signature dans les collections publiques ou privées. Inutile, dès lors, de chercher à nous former une opinion de sa valeur et quant à sa part de collaboration dans les œuvres de son maître, en vain chercherions nous à la déterminer.

Touchant les circonstances de sa vie, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, nous sommes par lui-même renseignés d'une manière assez précise. Il y a là comme un chapitre inédit de van Mander, lequel d'ailleurs n'a point mentionné l'artiste.

A en juger par une note fugitive de Pinchart, nous serions en présence d'une « Information par le procureur général de Bra-
» bant, faite à Bruxelles par ordre du chancelier général sur les
» faits reprochés à Jean Schot le jeune et Marie van Genst (vander
» Genst), sa femme, par Conrad Schot, son frère. Les deux incul-
» pés demeuraient à Bruxelles ». Plus loin, une autre note dit :
« Henri de Booms, procureur général en Brabant, fait informa-
» tion à Bruxelles, en décembre 1553 ».

Cette seconde mention paraît se rattacher au même objet. C'est donc probablement à l'année 1553 que se classe notre document. L'original est en flamand ; pour le lecteur non familiarisé

avec cette langue nous en mettons la traduction française en regard du contexte.

Il ne sera pas superflu de faire précéder le document principal d'une déposition, moins étendue, offrant l'avantage de nous éclairer sur l'origine du déposant et sur diverses particularités de sa vie, spécialement sur ses rapports avec Moro et d'autres artistes, point essentiel.

DÉPOSITION DE JEAN SCHOT.

« Coenraet Schot, schilder van zynder ambachte, woenende ten huyze van Jan Schot zynen vadere en deser stadt van Bruessele, oudt XXVI jaeren oft daer omtrent geedt, seght dat hy van der scolen commende daer zyn voorschreven vadere hem gestelt hadde ierst tot Buegem, ende daernae in deser stadt is gaen woenen met eenen raidsheere generael meester Jan van Waterdyck, doen tertyt woenende tot Bergen opten Zoom, daer hy by nae twee jaeren woende, ende van daer gaende heeft hy deponent omtrent een jair by zynen vadere gewoent schryvende metten selven zoe hy clerk van den weesmeesters is ; daernae is hy die spreect gaen woenen by eenen schildere italiaen genaempt Johan Baptista woenende doen dertyt opte Hoochstrate daer hy viere jaeren d'ambacht van der schilders leerde, ende denzelven overlatende, heeft hy gewoont by meester Anthonis Moor, schildere van den heere van Atrecht, daerby hy woende omtrent onderhalf jaer, endsoe lange tot dat hy nae Portugale reysde om den coninck ende coninginnen te conterfeyten, zoe dat hy hem vorts bestaedde by eenen van den principaelen werckgeselle van den voorschreven meester Anthonis, genaempt Jan Maes, woenende tot Antwerpen, in de Geleye, genoech tegen de vrou-

TRADUCTION

« Conrad Schot, peintre de son état, résidant chez son père Jean Schot, en la ville de Bruxelles, âgé de XXVI ans ou environ, dépose sous la foi du serment ce qui suit :

« Qu'ayant quitté l'école où l'avait placé son père, d'abord à Bodeghem, il s'est ensuite, en la présente ville, engagé chez un conseiller général, maître Jean van Waterdyck, domicilié à Bergen-op-Zoom, restant à son service environ deux années. Revenu chez son père, le déposant a travaillé chez celui-ci pendant près d'un an aux écritures, le père étant commis du conseil de l'administration des orphelins.

» Le déposant s'est ensuite placé comme élève chez un peintre italien nommé Jean Baptiste, habitant la rue Haute, passant quatre années à apprendre sous celui-ci le métier de peintre. En sortant de là, Conrad s'est engagé chez maître Antoine Moor, peintre de Monseigneur d'Arras, residant chez lui environ un an et demi, soit jusqu'au moment du départ de son maître pour le Portugal, où Moor était chargé de peindre le roi et la reine de ce pays.

» Il s'est alors engagé auprès de Jean

wen broeders overe, mitten welcken hy dry jaeren heeft gewrocht, ende noch op dezen dach zoude zyn en waere hy deponent daeraf nyet getrocken by Janne Schotte zynen broedere, ende Marie, zynder huysvrouwen. »

Maes, le principal des auxiliaires dudit maître Antoine, un peintre habitant à Anvers l'avenue (Geleye) à peu près vis à vis du couvent des Carmes. Il est resté chez ce maître l'espace de trois ans et serait encore chez lui s'il ne s'en était séparé pour aller habiter chez Jean Schot, son frère et Marie, son épouse. »

Inutile, pensons-nous, d'insister sur l'intérêt de cette source, encore inférieur pourtant à celui de la pièce qu'on va lire. Dans celle-ci Conrad Schot pénètre davantage dans le détail de ses relations avec Moro comme avec ses autres maîtres et s'étend davantage, aussi, sur le mystérieux « Jean Baptiste ». Il s'agit, ici encore, du peintre italien mentionné par Jean Baudouyn dans ses suppliques à Ferrand de Gonzague analysées plus haut.

Voici le document, long, sans doute, mais digne d'être reproduit en entier :

« *Dit is het leven van Conraet Schot, hoe ende in wat manieren dat hy geleeft van jonge kinsgedage, en waer hy ter scolen gegaen heeft ende by wat meesters hy altyt gedient heeft wel ende eerlycken alsoe hierna volght.*

« Ierst soe heeft Jan Scot, den vader van Conraet, bestaeyt denselven dry jaren lanck ter scolen, om aldaer te leeren lesen en schryven, by eenen goeden heere die welcke genaempt es her Hendrick, ende is prochiaen van Bodegem, aldaer den voorschreven Conraet ten scolen gelegen heeft, ende gewoont heeft, binnen den huyse van den zelven prochiaen van Bodegem, daer Conraet wel ende eerlycken geleeft heeft, ende subject ende onderdanich geweest heeft ende altyt bemint was van synen meester, gelyck noch blycken sal. Ende als den voorschreven Conraet den termyn van dry jaren daer ten

« *Ceci est l'exposé de la vie de Conrad Schot, comment et de quelle manière il s'est comporté depuis son enfance, où il est allé à l'école, les maîtres qu'il a servis dûment et honorablement, comme l'on voir ci-après..*

« Tout d'abord Jean Schot, père de Conrad, a mis celui-ci, l'espace de trois années, à l'école, en vue d'y apprendre à lire et à écrire, sous un bon prêtre du nom de Henri, curé de Bodeghem. Chez cet ecclésiastique Conrad a vécu d'une manière honorable faisant preuve de soumission et sachant mériter l'attachement de son maître, comme il appert.

» Le terme de trois ans expiré, l'ecclésiastique a, de sa personne, reconduit l'élève à son père, ce dernier consentant volontiers

scolen gelegen hadde by den voirschreven prochiaen, soe heeft hem den prochiaen selve tot syn vaders huys gebracht, ende soe heeft den vader Coenraet gewilich by hem genomen aengezien dat den prochiaen van den voirschreven Coenraet niet dan duecht ende eere en wist te seggen.

» Ende alsdaen soe heeft Jan Scot Coenraet noch te Brussel bestaeyt op die Savel kerckhoff, by eenen goeden heere den termyn van twee jaren, lutter min oft meer op dat den selven Coenraet daer lattyn soude leeren lesen en spreken, aldaer Coenraet oick wel eerlycken onderdanich geleeft heeft, gelyck een jongen van eeren behoirt te leven, ende den termyn uyt synde, soe is Conraet van daergesceyden wel en duechdelyck met consente van synen voirschreven meester ende van syn vader also dat blycken sal.

» Ende vander scolen gaende, daer heeft hem synen vader bestaeyt by een goet heere, diewelcke heer genaempt was mynheer van Waterdyck, dieselve was scepene tot Berghen-opten-Zoom, ende was oick raedtsheere van mevrouwen van Bergen, ende was dagelyx frequenteerend in 't hoff by mevrouwe van Bergen, ende by den voirschreven heere van Waterdyck heeft Conraet wel ende eerlycken geleeft. Ende denselven heere liet Conraet gaen scryven in de greffie op 't Stadthuys somtyts aldaer. Soe heeft Conraet meer dan een onderhalf jaer lanck metter voirschreven heere gewoont, ende den heere noyt beter gedient en was van eenen knecht niet gelyck Conraet hem diende. Soo eest gesciet dat den heere gesien heeft die goede maniere van den selven Conraet ende dat hy een goet beginsel hadde metter pennen, soe heeft den voirschreven Waterdyck een brief gesonden aen den vader van Conraet, diewelcke brief innehielt dat jammer syn soude dat Conraet noch lange met hem woenen soude want hy beter syn soude op à le reprendre sur la foi de l'éloge fait de son élève par maître Henri.

» Jean Schot a alors placé son fils durant deux années environ, à Bruxelles, chez un brave monsieur ayant sa demeure sur le cimetière du Sablon, en vue d'y apprendre à lire et à parler le latin, sous lequel maître Conrad fit preuve de subordination, comme il convient à un disciple pénétré du sentiment de ses devoirs.

» A l'expiration du terme d'engagement, Conrad se sépara de son maître en bons termes et du consentement de son père, comme la chose sera établie.

» Après l'école, Jean Schot envoya son fils chez un brave monsieur, le sieur de Waterdyck, échevin de Bergen-op-Zoom, et conseiller de madame de Bergen et un des familiers du château. Chez celui-ci, Conrad se comporta d'une manière honorable. Et le même seigneur permettait à Conrad de tenir certaines écritures au greffe de l'échevinat.

» Jamais le sieur de Waterdyck n'eut meilleur serviteur que durant les dix-huit mois que Conrad fut à son service. Aussi, tenant compte de la bonne conduite du jeune homme et de ses bons débuts en l'art de manier la plume, l'échevin écrivit au père de Conrad lui proposant de prolonger un engagement si avantageux à l'avenir de son fils dont la lettre vantait la correction et le dévouement. Elle assurait d'ailleurs le jeune homme de la bienveillance de son patron en témoignage du bon souvenir que conserverait de lui l'échevin.

» Ainsi prit fin le séjour de Conrad à Bergen-op-Zoom, et le retour chez son père, à Bruxelles. Bien accueilli par ce dernier

die penne dat hy die dagelyx soud mogen hanteren. Ende liet den vader weten dat Conraet eerlycke ende getrouwe gedient hadde, ende dat hy Conraet soude vrinscap doen, waer hy conde duer die goede getrouwicheyt die hy denselven Waterdyck aen den voorschreven Conraet bevonden hadde. Soe es Conraet van Bergen-opten-Zoom gesceyden, ende es na syn vaders huys comen tot Brussel. Item, die voirschreven Conraet by synen vader comen, soe heeft hy den vader willecomme geweest, ende syn vader heeft den voirschreven Conraet meer dan een jaer lanck by hem gehouden.

» Item soe eest gesciet dat Conraet goede sin hadde tot leeren te scilderen, soe heeft hy synen vader te kennen gegeven diewelcke vader antwoordde dat beter ware dat hy die penne useren soude, aengezien dat hy daer eene goede handelinge aff begonst te hebben. Niettemin Conraet en liet niet af syn vader te biddene om dieselve const te mogen leeren. Soe est gesciet dat den vader van Conraet hem dat consenteerde mits redenen dat hy daer goeden geest toe creech, want hy altyt soe onderdanich leefde, ende was bemint van vader ende moedere ende van alle syne vriende.

» Soe heeft den vader van (dan?) Conraet bestaeyt by eenen fynen constenere diewelcke die genaempt es meester Jan Baptista, italiaen ende een ryck man, ende soe heeft Coenraet by den voirscreven meester Jan geleeren scilderen den tyt van viere jaeren, ende Conraet woonde by syn vader ende quam des s' noenens ende des s' avonts thuys eten en drincken, ende dede il séjourne sous le toit paternel durant plus d'une année.

« Se sentant toutefois un vif penchant pour la peinture, Conrad s'en ouvrit à son père. Mieux valait, au gré de celui-ci, s'en tenir au maniement de la plume, où déjà son fils faisait preuve d'aptitude. Pourtant Conrad ne cessait de supplier son père de lui permettre de suivre son inclination, si bien qu'à la longue le père consentit, voyant l'insistance de son fils, d'ordinaire si plein de déférence. Conrad avait d'ailleurs l'affection de ses parents et était aimé de tous.

« Le père fit alors choix d'un maître, très habile [fin] artiste, italien de naissance, Jean Baptista, homme riche, sous lequel, durant une période de quatre années, Conrad apprit à peindre, continuant de résider chez son père et prenant chez lui les repas de midi et du soir. Au logis il s'occupait de ce dont le chargeaient ses parents, tout en servant loyalement son maître, le prédit Baptista, lequel lui témoignait une affection vraiment paternelle.

« Pourtant il se fit que ledit Jean résolut d'abandonner la peinture. Il se trouvait assez riche pour vivre sans travailler ; de plus, il était chargé d'ans. Il alla donc se fixer à Lierre pour y tenir société au seigneur Jean Carle (1). Conrad avait dignement accompli chez lui son terme de trois années (2) et Jean manifestait au père de son élève la satisfaction qu'il éprouvait de la fidélité avec laquelle il avait été servi par

(1) Jean vander Noot, seigneur de Carloo? Ce seigneur prit une part considérable à l'organisation du coup de main projeté contre le duc d'Albe en 1568, l'épisode qui inspira le drame de *Patrie*, à Victorien Sardou. (*Un Complot contre le duc d'Albe en 1568*, par le Vicomte de Ghellinck Vaernewyck. Anvers, 1901).

(2) Nous faisons remarquer que l'engagement était de quatre années.

al date hem vader ende moeder belaste, ende diende den voirscreven Baptista wel ende eerlycken in syn werck, soe date Baptista den voirschreven Conraet beminde oft syn sone geweest hadde.

» Soo eest gesciet dat den voirschreven Jan het werk liet varen, want hy goets genoech hadde om opte leven sonder meer te wercken, want hy out van jaren was ende ginck woonen te Liere, om seignor Jan Carle (Carle) te compaignere, so hadde Conraet met hem dry jaeren lanck wel ende eerlycken voldaen, ende den selven meester Jan bedanckte den vader van dat Conraet soe onderdanich ende getrouwelyck gedient hadde, ende begeerde dat Conraet met hem noch tot Liere soude gaen woonen, maer omdat hy d' werck liet varen soe bleef Conraet by synen vader ende den vader betaelde meester Jan omdat hy Conraet geleert hadde; daer es Conraet by synen vader gebleven ende heeft wel ende duechdelycken met vader ende moeder geleeft.

» Soe eest gebuert dat den voirschreven Conraet gesproken heeft meester Anthoni Mor, van Utrecht, een scildere, die selve scildere es van den prince van Spaegnien, ende by den voirschreven Anthoni heeft Conraet hem bestaet te woonen om te scilderen : dieselve meester Anthoni Mor scilder is van mynheere den bisscop van Atrecht. Daer denselven Conraet dagelyx frequenteerde op die camere van Mynheere van Atrecht, van 's morgens totten avont binnen den huyse van Mynheere van Atrecht, ende op de de camere van den prince van Spaegnien, heeft den voirschreven Conraet met synen meester verkeert soe lange als den prince te Brussel hier is geweest, ende den prince van Spaegnien selve is aengesproken heeft menichmael ; ende alle syn baggen, ketenen ende juweelen ende veel costelycke cleederen denselven Conraet bewaert heeft,

ce dernier. Même il exprimait le désir de l'emmener à Lierre, mais comme Jean avait cessé de peindre, Conrad resta chez son père lequel donc s'acquitta envers maître Jean de ses obligations pour avoir dirigé son fils; celui-ci vécut alors sous le toit paternel en parfaite concorde avec ses parents.

» Il se fit alors que Conrad s'étant abouché avec maître Antoine Mor d'Utrecht, peintre au service du prince d'Espagne, contracta un engagement pour habiter chez lui et travailler sous sa direction. Le même maître Antoine est également peintre de Monseigneur l'évêque d'Arras, si bien que journellement, et du matin au soir, Conrad hantait les appartements du dit évêque d'Arras et du matin au soir aussi se trouvait dans son hôtel. Et, en compagnie de son maître, Conrad a fréquenté également les appartements du prince d'Espagne, tant que dura la présence dudit prince en cette ville de Bruxelles. Plusieurs fois même le prince a adressé la parole à Conrad, chargé de la garde de toutes ses bagues, de ses chaînes, de ses joyaux et de ses précieux habits. Maître Antoine a effectivement peint le portrait de l'infant d'Espagne et utilisé, à cet effet, le costume porté par son modèle (1).

» Conrad a fréquenté aussi les appartements de la reine de France et de quantité de grandes dames : duchesses et comtesses dont « ils » firent les portraits et s'est trouvé dans nombre d'aristocratiques demeures, comme celles de Bergues, de Molembaix, la cour impériale, enfin les plus considérables de Bruxelles, où Conrad fut journellement admis; d'où suit que durant toute

(1) Sur ce portrait voir plus loin page 47.

die denselve meester Anthoni geconterfeyt den prins van Spaegnien ende die cleederen oick die hy droech. Ende Conraet verkeerd oick op die camere vanden coninginne van Vranckeryc, by hertoginnen ende gravinnen die sy lieden conterfeyten; ende in menich groot huys van heeren daer Conraet dagelyx frequenteerde: in 't huys van Bergen, in 't huys van Mollenbeys ende op 't hof van den Keyserlycke Majesteyt, ende in die beste hussen van der stadt van Brussellen, daer Conraet altyt verkeerde Soe dat hy dagelyx en syn leven lanck anders niet dan met eerlycke lieden verkeert heeft. Ende Conraet scheyde van meester Anthoni midts dien hy moeste een reyse doen voor den Keyserlycke Majesteyt in Portegaele, om aldaer den coninck ende coninginne van Portegael te conterfeyten met die kinderen van Portegael, en dat voer den Keyserlycke Majesteyt. Ende soe heeft Conraede eerlycken orloff genomen van meester Anthoni. Denselven meester Anthoni Conraet begeerde in Spaegnen met hem te vueren, maer Conraedt en mocht met hem niet reysen uyten lande, mits redene dat syn vader niet hebben en wilde.

» Soe es Conraet met syn vader comen woonen ende syn vader heeft hem bestaeyt by een jonck geselle, diewelcke genaempt was Hans Maes. Ende Conraet woonde by synen vadere, ende daer hy wel ende eerlycken mede leefde. Ende Conraet was wel bemint van syn vadere ende moeder, ende Conraet met synen meestere dagelyx verkeerde met heeren en princen ende met lieden van eeren. Ende soe es Conraet met orloff ende metten wille van synen vader gesceyden, ende nae Mechelen met synen meester gereyst, aldaer Conraet dagelyx

sa vie il n'a été en relations qu'avec gens honorables et distingués.

» Conrad se sépara de son maître, ce dernier, par ordre de l'Impériale Majesté, devant faire un voyage en Portugal avec mission d'y peindre le roi, la reine et les infants et cela pour Sa Majesté Impériale. Conrad prit alors honorablement congé de maître Antoine (1). Celui-ci eût voulu que son élève l'accompagnât en Espagne, mais Conrad ne fut point autorisé à le suivre à l'étranger, son père s'y opposant.

» Conrad est donc retourné chez son père, et ce dernier s'est alors accordé avec un peintre célibataire, du nom de Jean Maes (2). Conrad vivait chez son père de la manière la plus correcte et avait toute l'affection de ses parents.

» Chaque jour Conrad, en compagnie de son maître, se trouvait en rapport avec des seigneurs, des princes et gens honorables. De l'assentiment de son père il s'éloigna pour suivre son maître à Malines. Ici encore, en compagnie de ce dernier, il voyait les principaux de la ville et Jean Maes, ayant épousé une jeune malinoise, alla se fixer à Anvers, où, comme ailleurs, Conrad le servit fidèlement. Et à Anvers, également, Conrad fut en relations suivies avec les plus hauts négociants de la ville. Chez l'ambassadeur du roi d'Angleterre son maître et lui peignirent ledit souverain. Si bien que, durant des mois, Conrad et son maître fréquentèrent la maison de l'ambassadeur, Conrad restant parfois seul dans l'endroit où se conservaient tous les

---

(1) Nous donnons ci-après le texte du certificat délivré par Moro à son élève.

(2) Au sujet de cet artiste voir ci-après.

oick met die beste van Mechelen frequenteerde met syn meester; soe dat die voirschreven Hans Maes daer een dochter troude tot Mechelen ende alsoe trocken t'samen t'Antwerpen, daer Hans Maes ginck woonen, ende Conraet bleef hem by wel ende getrouwlycke dienende. Ende Conraet dagelyx oick t' Antwerpen frequenteerde met die beste cooplieden van Antwerpen als ten huyse van den abbassador van den coninck van Engelant, aldaer sylieden den coninck van Engelant binnen den huyse maecten. Soe dat Conraet met synen meester met maenden lanck geweest es ten huyse van den abbassador van den Coninck van Engelant in eene camere alleen, daer alle die juweelen van den abbassador in waren ; en oick ten huyse van den Foccer, ten huyse van Joris Stecker ende met andere diversse machtige cooplieden.

» So dat Conraet wel ende getrouwelycken t' Antwerpen geleeft heeft, ende over al met wien dat hy gewoont heeft. Soe dat men anders niet dan duecht en eere en weet te seggene van den voirschreven Conraet, alsoe dat alle syn meesters t' seggen sullen, die noch levendich, ende over al waer hy verkeert heeft, ende sullen anders van hem niet dan duecht ende eere weten te seggen metter waerheyt ».

joyaux du diplomate. Il a fréquenté aussi la maison Fugger, chez Georges Stecker(1), enfin chez quantité d'autres grands négociants d'Anvers.

« Ainsi donc à Anvers comme partout ailleurs Conrad s'est comporté honorablement et loyalement avec tous ceux qu'il a connus. On ne peut conséquemment rien lui imputer qui soit contraire à l'honneur et à la vertu, ce que peuvent attester ses maîtres encore vivants et confirmer, au nom de la vérité, les personnes des divers lieux où il a séjourné ».

Quels faits étaient reprochés à Conrad Schot? Nous l'ignorons. Son honorabilité et sa bonne foi semblent à l'abri du soupçon d'indélicatesse.

Au surplus, sous la date du 14 novembre 1553, Moro lui délivrait un certificat conçu dans les termes les plus avantageux et que voici en traduction :

« Condt ende kinnelycken zy eenen jegelycken hoe meester Anthoni Mor, geboren van Utrecht, woonende alhier binnen der

« A tous et à chacun soit déclaré que maître Antoine Mor, natif d'Utrecht,

(1) Les Stecker représentaient à Anvers les Fugger.

stadt van Brussele, wesende schilder van de Keyserlycke Majesteyt, verclaert dat Conraet Schotte van Brussele, met hem woonde omtrent onderhalven jaer het ambacht van schilderen geleert heeft, wesende altyt van goeden naeme ende fame ende dagelyx converserende met my Anthoni voorgenoemde, in 't hoff van den Keyserlycke Majesteyt ende op de camere van den prince van Spaenjen, ende op de camere van mynheeren van Atrecht, ende voirts in andere groote edele heeren huysen ; so dat die voirschreven Conraet altyt levende eerlycken ende tamerlycken met eenen jegelycken, alsoe een goet geselle schuldich es ende behoirt te doene, ende dat men van hem noyt gheoirt en heeft gehadt ofte en weet te seggene dan duecht ende eere, alle dwelck de voorschreven meester Anthoni verclaert als vrient selve altyt te willen by synen eede als hy met recht daertoe versocht werde te afirmeren. Ende des 't oirconden soe hebbe ick myn gewoenlyck handteeken hieronder gestelt opten vierthiensten dach in november in 't jaer Ons Heeren XVe en LIII.

Antonius Mor ».

habitant la ville de Bruxelles, peintre de S. M. Impériale, atteste que Conrad Schot, de Bruxelles, a séjourné chez lui l'espace d'un an et demi environ pour s'initier à la peinture ; qu'il a toujours été de bonne fâme et, en ma compagnie, a fréquenté journellement la cour de S. M. Impériale, les appartements du prince d'Espagne et de Monseigneur d'Arras également de grandes et nobles maisons ; qu'il s'est toujours comporté de manière honorable, agissant envers tous comme il sied à un bon compagnon ; que jamais il n'a été articulé à sa charge aucun fait contraire à l'honneur et à la vertu, ce que le prédit maître Antoine est prêt à confirmer sous serment. En foi de quoi j'appose ci-dessous mon seing habituel, le 14 novembre de l'an de grâce XVe et LIII.

Antoine Mor. »

Le même jour Jean Maes, le maître que Schot avait suivi de Malines à Anvers, faisait, par devant les échevins de la première de ces villes, une déclaration conçue en termes presque identiques et tout en faveur de son ancien élève :

« Nous bourgmestre, échevins et conseillers de la ville de Malines, à tous ceux qui les présentes verront ou ouïront, Salut. Au nom de la vérité, certifions que ce jour a comparu devant nous Jean Maers (sic), peintre et bourgeois de cette ville, âgé d'environ trente ans, lequel, la main levée et invoquant les saints, a déclaré et affirmé sous serment que Conrad Schotte, de Bruxelles, habitant chez lui depuis environ quatre ans, a appris le métier de peintre et s'y est perfectionné, en a acquitté les droits et est de bon renom,

vivant honnêtement comme il sied à un bon compagnon. Qu'on n'a articulé jamais à sa charge aucune chose contraire à l'honneur et à la vertu. En foi de quoi nous avons appendu aux présentes le sceau de la ville de Malines, le 14[e] jour de novembre 1553 » (1).

Pas plus à Malines qu'à Anvers le nom de Conrad Schot n'apparaît dans les sources artistiques. Il n'en est pas de même de celui de Jean Maes. Inscrit à la Gilde anversoise de Saint-Luc en 1550, comme fils de maître, il obtient, le 8 octobre, cette faveur singulière de pouvoir passer sa nuit de noces à Malines, « tout en conservant la qualité de bourgeois d'Anvers » (2). Pourtant il était fixé à Malines en 1553 et y appartenait alors à la nation des peintres (3).

Le mémoire de son élève nous le fait connaître comme le principal des auxiliaires de Moro et comme s'étant acquis à Anvers une vogue assez sérieuse en qualité de portraitiste. Il avait notamment, on l'a vu, en compagnie de Schot, beaucoup fréquenté chez l'ambassadeur d'Angleterre et même exécuté pour le diplomate un portrait d'Edouard VI.

Faute de connaître cette peinture, sans doute pourrait-il

---

(1) Wy commoingsmeester, scepenen ende raedt van der stadt van Mechelen, allen denghene die dese letteren zulen zien ofte hooren lesen, Saluyt. Met kennissen der waerheyt, doen te wetene dat opten dach van heden, voer ons gecomen is Jan Maers, schilder ende poorter deser stede, omtrent xxx jaeren oudt ende heeft met opgerechten vingeren lyffelyck aen den heyligen zwerende, verclaert ende geaffirmeert dat Conraet Schotte, van Bruessele, met hem woonende omtrent vier jaeren het ambacht van schilderen geleert ende volleert heeft, ende desselfs ambacht rechten voldaen, wesende altyt deselve Conraet van goede name ende fame, converserende ende levende eerlyck ende tamelyck met eenen jegelycken alsoe een goet geselle schuldich is ende behoirt te doene, ende dat men van hem noyt gehoirt en heeft gehadt of en weet te seggene dan duecht ende eere... (Op den XIIII[e] dach in november in 't jaer ons Heeren XV[c] LIII. (Bibliothèque royale, Papiers d'Alexandre Pinchart, comme les pièces précédentes.)

(2) Rombouts et Van Lerius : *Les « Liggeren »* etc. T. I, p. 171.

(3) Neefs : *Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines*. T. I, p. 284. Il avait épousé Agnès Ghysmans. Veuf en 1561, il retourna se fixer à Anvers en 1566-67, étant sous le coup de poursuites du chef d'hérésie.

être aventureux de la vouloir identifier avec l'effigie en pied du jeune roi, passée de la collection Secrétan au Musée du Louvre, où elle figure à tort, dans tous les cas, comme l'œuvre personnelle de Moro.

Quoi qu'il en soit, parmi les détails que nous venons de recueillir figure la très précieuse information qu'avec Conrad Schot et Jean Maes, d'autres participaient aux travaux de notre fameux portraitiste. Nul doute qu'ils n'eussent été occasionnellement appelés aussi à travailler, sous la direction de leur maître, à la production de copies nécessairement très recherchées des œuvres de ce dernier. De quoi expliquer, de la manière la plus naturelle, la fréquente rencontre de plusieurs exemplaires d'un même portrait de Moro, sans parler de créations nombreuses où apparaît son style et que pourtant le connaisseur hésite à lui attribuer.

L'observation s'applique surtout aux portraits de personnages royaux, destinés, comme de juste, à être fort répandus.

Quant au peintre italien « Jean Baptiste », à défaut de ses œuvres, nous n'avons pu trouver sur lui que les très sommaires informations résultant des passages reproduits des lettres de Jean Baudewyn, le fabricant tapissier bruxellois, et des déclarations de Conrard Schot. M. Stockmans, archiviste à Lierre, n'a pu rien nous procurer à son sujet.

Relativement à Schot Pinchart mentionne qu'il avait pour beau-frère l'orfèvre Jacques Coygnet, né à Anvers et habitant Malines.

D'après Pinchart, aussi, il eut pour élève son neveu Hans Broeyaerts, de Bruxelles, âgé de 15 ans, fils de feu Luc et de Marguerite « Schots ». Pas plus que le nom de Schot celui de Broeyaerts n'apparaît dans la liste des peintres bruxellois.

IV

LE PREMIER PORTRAIT DE PHILIPPE II.

L'exposition de la Toison d'or, ouverte à Bruges en 1907, et où se trouvaient réunis tant d'œuvres et d'objets destinés à illustrer l'époque de grande splendeur de l'ordre fondé par Philippe-le-Bon, mit en relief un portrait appartenant à la galerie royale d'Angleterre et tout spécialement intéressant pour notre sujet.

L'effigie représentait un jeune gentilhomme, dans le riche costume du XVIe siècle, paré des insignes de la Toison d'or. Désigné par l'inscription du cadre comme l'archiduc Albert et non sans ressemblance, en effet, avec l'époux de l'infante Isabelle, il évoquait néanmoins une personnalité beaucoup plus considérable : l'infant d'Espagne, le futur Philippe II. Et l'œuvre avait les plus grandes chances du monde d'avoir vu le jour à Bruxelles et d'émaner de Moro.

Le fils de Charles Quint était d'ailleurs représenté fort jeune, facilement reconnaissable cependant pour quiconque se souvenait du buste de Leone Leoni au Musée du Prado, également de la remarquable étude peinte, appartenant au Musée de Budapest, et avec juste raison, pensons-nous, attribuée à Moro.

La découverte du mémoire de Conrad Schot ne permet point de douter que c'est bien sous cet aspect qu'avait posé, devant son maître, le jeune prince que venaient de recevoir avec tant

d'éclat ses futurs sujets et dont le « voyage eut le caractère d'une marche triomphale » (1).

Né à Valladolid en 1527, Philippe avait 22 ans. Il était, selon Brantôme, « de fort bonne grâce, agréable et blond et s'habilloit bien », toutes choses que confirme son portrait. Vêtu avec une suprême élégance, il nous apparaît comme un raffiné. Rien de plus riche que son costume et ses armes. Son pourpoint de velours d'un violet sombre, presque noir, aux manches de satin blanc, est richement soutaché d'or et de perles. La garde de son épée est l'œuvre merveilleuse de quelque orfèvre italien; enfin, la chaîne à plusieurs tours qui supporte le mouton de la Toison d'or, fait songer presque immédiatement au passage de la déclaration de Conrad Schot touchant les objets précieux qu'il eut en sa garde au palais de Bruxelles.

Beau garçon, la taille fine (2), Philippe est bien l'adroit jouteur qu'il se montra dans les tournois organisés en son honneur dans plusieurs de nos villes et où figurèrent les plus nobles entre les tenants. Sa figure peu éveillée n'a rien de particulièrement sympathique; elle respire plutôt la hauteur, ce qui, au surplus, n'était pas pour déplaire dans un prince.

D'ailleurs point dénué de grâce, en dépit d'une mâchoire prononcée suffisamment pour être un trait de famille, il ressemble fort à son père, comme le disaient les ambassadeurs. Mais, à tout prendre, l'infant se montrait sous les dehors les plus avantageux, on peut le croire, et Charles Quint dut être flatté dans son orgueil paternel à la vue d'un portrait où, en somme, apparaissait, le mieux qu'il fût possible, l'héritier qu'il avait tenu à présenter lui-même à ses sujets des Pays-Bas « pour qu'ils connussent son

---

(1) E. Plon : *Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint* etc., 1887. « Demain au plus tard, écrit de Bruxelles le 30 mars 1549, à Ferrant de Gonzague, le fameux statuaire Italien, il (l'infant Philippe) entrera dans Bruxelles avec de grandes fêtes, trop grandes pour ce pays ».

(2) Son armure de joûte existe au Musée des Armes à Bruxelles.

fils et pussent apprécier la grande faveur que le ciel leur avait ménagé en leur réservant un tel prince pour son successeur et pour leur souverain » (1).

Et cependant, malgré l'impression favorable produite à l'exposition de Bruges par l'élégante image que nous rappelons, le récent travail du Dr. V. de Loga a mis en relief, dans la collection de lord Spencer, d'un autre exemplaire de la même peinture, celui-ci ayant de fortes chances d'être le prototype.

Dans ce dernier, à part une différence dans les proportions, le personnage étant moins resserré dans son cadre, l'examen attentif décèle une copie plus directe et plus fidèle de la nature. L'oreille, par exemple, laquelle chez Moro trahit toujours une observation très rigoureuse du modèle, est d'un contour nullement semblable dans les deux exemplaires. L'hélix, très régulier, très élégant, dans le portrait de lord Spencer, se déforme d'une manière bizarre dans la peinture exposée à Bruges. Cette anomalie est absente encore dans la remarquable étude appartenant au Musée de Budapest (2).

Outre ce détail, il est évident que dans l'effigie de la galerie royale d'Angleterre le prognathisme semble atténué. Moro n'a sûrement pas dû avoir souci d'atténuer un trait caractéristique de la physionomie du prince Philippe autant que de celle de l'Empereur, son père. Chez l'infant la bouche est petite, mais la lèvre inférieure s'accuse en forte saillie.

L'étude du Musée de Budapest peut être envisagée comme révélant le système du peintre dans la production de ses portraits officiels. Demandant au modèle de plus brèves séances, il fera de la tête une transcription précise, se réservant, une fois l'esquisse

---

(1) J. Calvete Estrella : *Le très heureux voyage*, etc. T. I, p. 2.

(2) Nous avons autrefois accepté avec une certaine hésitation cette œuvre. Revue après un intervalle de plusieurs années, elle a triomphé de nos scrupules. Même par la photographie on constatera la manière franche et libre dont procède l'artiste dans son interprétation du modèle. On constatera encore qu'il n'y a point identité rigoureuse dans le costume. Le motif des broderies du pourpoint est, dans l'étude, trop précis pour être improvisé.



PHILIPPE II.
(Galerie de Lord Spencer, Althorp.)





PHILIPPE II ET MARIE TUDOR (ÉTUDES).

(Musée des Beaux-Arts. Budapest.)

d'ensemble arrêtée, d'y recourir pour l'œuvre définitive, où se caractérisera le maintien du personnage, son allure habituelle, ou, plus justement, la conception que s'en fait l'artiste.

Pour le visage, une étude approfondie, assez vivante, cependant, pour ne point mettre à trop rude épreuve la patience du modèle. L'exécution finale, la mise au point, se fera avec la collaboration d'élèves bien stylés, comme successivement le furent, après Coello, Jean Maes, Conrad Schot et Joachim Beuckelaer, que nous savons avoir travaillé sous lui.

« Mor s'entendait, dit Justi, à conserver à ses personnages, sous l'abondante richesse et la rigidité des ajustements brodés, des collerettes, des manchettes, des croix de perles et de pierreries, la vie, la souplesse des mouvements et la grâce. Non seulement excellait-il à rendre la dignité assumée des hommes de cour, mais à traduire le tempérament, le caractère, l'individualité de chacun d'eux » (1).

Ajoutons que peu à peu son pinceau gagne en ampleur, aussi sa palette en clarté. Sur sa faveur près des grands le mémoire de Conrad Schot nous a éclairés à suffisance. L'élève accompagnait son maître dans les nobles demeures où il fréquentait et mentionne particulièrement, on l'a vu, celles de Berghes et de Molembaix. Par le récit de Calvete Estrella nous savons que le prince Philippe, durant son séjour aux Pays-Bas, se rendit exprès à Maestricht pour être présent au mariage du marquis de Berghes avec la comtesse Marie de Molembaix. Il est donc infini-

(1) « Mor verstand es, unter dem unermesslich reichen und schweren Aufbau der gestickten Kleider, Spitzenkragen, Arm und Halsbänder, Kreuze von Perlen und Edelsteinen die lebendige Gestalt, die Beweglichkeit der Glieder, und ihre natürliche Grazie zu erhalten. Nicht nur Konventionnelle hofmässige Anstand wuste er zu treffen, er malte auch Temperament und Charakter und das eigene individuelle Leben der Züge. « *Spanische Miscellen* » (*Zeitschrift für bildende Kunst,* 1894), p. 34.

De son côté le catalogue de la « Galerie nationale » à Londres caractérise son style par les mots : « An unpretentious dignity characterizes his portraits equally removed from stiffness and from familiarity ».

ment probable qu'à la veille de cette union Moro avait été appelé à retracer l'image des futurs conjoints, œuvres restant à identifier.

La clientèle du portraitiste dut être considérable autant que distinguée et l'on s'étonne du nombre minime de ses productions restées dans les grandes familles des Pays-Bas, comme, en général, de celles rencontrées dans les galeries publiques, hors d'Espagne (1).

Appartenait-il à l'entourage de Philippe, ce personnage de haute mine dont le portrait, daté de 1550, compte parmi les plus belles créations flamandes de la galerie de l'Ermitage, où brillent les fameuses effigies de Sir Thomas et de Lady Gresham ?

Selon le catalogue, nous serions en présence d'un premier portrait du grand financier britannique, et, nous en convenons, le type du personnage n'est pas sans suggérer le rapprochement. Diverses causes, en revanche, tendent à infirmer la supposition.

L'homme paraît de haute stature, ce que n'était point Gresham, à en juger par le plus authentique de ses portraits, œuvre également de Moro reproduite en tête du bel ouvrage consacré au « *merchant royal* » par John William Burgon (2).

D'autre part, Sir Thomas étant né en 1519, avait, en 1550, 31 ans à peine. Le personnage de la peinture de Saint-Pétersbourg semble plus avancé en âge, et de beaucoup. Le morceau, admirable dans sa simplicité, est, de la part de Waagen, l'objet d'un grand éloge, en dépit de la sécheresse qu'y signale le fameux critique.

Vu entièrement de face, le modèle appuie les deux mains sur une table drapée d'un tapis d'Orient. Coiffé d'une barrette plate, il porte entière sa barbe grisonnante. Son pourpoint blanc s'ouvre sur une veste jaune. A l'index de la main droite se remarque une bague chevalière avec chaton gravé.

M. Somow, directeur de la galerie impériale de Saint-

(1) Le Dr. Bredius, croit avoir trouvé au musée de Lisbonne un portrait masculin, médiocrement conservé, pouvant émaner de notre peintre.

(2) *The Life and Times of Sir Thomas Gresham.* London, 1839.

Pétersbourg, a bien voulu faire faire pour nous un calque de ce chaton. On y trouve, à défaut d'armoiries, ce qui paraît être une tête de mort avec les fragments d'une devise semblant devoir être : *Nosce te ipsum.*

Nous ne nous défendons point de voir dans cette peinture un personnage anglais. Procédant de l'ancienne collection de Strawberry Hill, elle a, de plus, en Angleterre, une réplique intégrale dans la galerie de Sir Henry Grey, Bart., à Enville Hall (1). De même que sur l'exemplaire de l'Ermitage, on y relève la date de 1550.

Qu'il s'agisse d'une œuvre de Moro, rien ne le prouve, alors que, par Schot, nous savons que lui-même et Jean Maes, reprenant en quelque sorte en sous-œuvre le rôle du maître, peignirent, à cette époque, de nombreux portraits à Anvers. Peut-être faudrait-il chercher dans ce personnage, d'un « britannisme » accentué, l'ambassadeur dont, « pendant des mois », selon Schot, son maître et lui fréquentèrent l'habitation à Anvers. Et peut-être alors aurions-nous une image de Sir Thomas Chamberlain, titulaire du poste, de 1547 à 1553. Pure hypothèse, d'ailleurs. Chose certaine, en revanche, un portrait d'Edouard VI fut peint par les deux artistes d'après des sources que dut nécessairement leur procurer le représentant du jeune roi. Nous avons émis plus haut la supposition qu'il s'agirait, en l'espèce, de la toile appartenant aujourd'hui au musée du Louvre, adjugée à la vente Secrétan comme l'œuvre personnelle de Moro. Evidemment celui-ci n'a pu exécuter, d'après nature surtout, le portrait du jeune héritier d'Henri VIII, mort au mois de juillet 1553. A cette date le peintre n'avait eu, pensons-nous, aucun rapport avec la Cour d'Angleterre.

---

(1) Renseignement dû à l'obligeance de M. Lionel Cust, directeur de la National Portrait Gallery, à Londres.

V

DÉPART DE L'EMPEREUR ET DE L'INFANT PHILIPPE. — MORO A ROME (AVRIL 1550). — LE PEINTRE « LORENZO ». — COPIE DE LA « DANAÉ » DU TITIEN. — MISSION EN PORTUGAL ; PRODUCTIONS AUXQUELLES ELLE DONNE NAISSANCE. — ALONZO SANCHEZ COELLO ET CHRISTOPHE DE HOLLANDE. — SÉJOUR A MADRID. — PORTRAITS DE MAXIMILIEN DE BOHÊME ET DES INFANTES. — RETOUR A ROME (1552). — LE PORTRAIT DE JEUNE CARDINAL DU MUSÉE DE MADRID : RAPHAËL OU MORO ? — PRÉSENCE A GÊNES ET NOUVEAU DÉPART POUR MADRID.

Au mois de mai 1550, la série des fêtes ayant pris fin, l'Empereur, accompagné de son fils, ne tardait pas à se mettre en route pour Augsbourg, où, sur l'ordre de Charles Quint, la Diète devait se réunir. On allait, entre autres graves questions, y débattre celle de la succession à l'Empire. Partis de Bruxelles le 31 mai, les illustres voyageurs faisaient leur entrée dans l'antique ville impériale le 10 juillet suivant.

L'évêque d'Arras les y avait précédés, rejoignant son père, le chancelier Nic. Perrenot. Malade déjà, celui-ci n'avait pas reculé devant les fatigues du long voyage de Besançon pour être aux côtés de son maître dans ce grave moment. Peu de jours après l'arrivée de Charles-Quint le fidèle serviteur succombait, victime de son dévouement au souverain.

En conférant au fils les charges délaissées par le père, l'Empereur prononça les paroles émouvantes que l'histoire a recueillies. « J'ai plus perdu que vous, aurait-il dit à l'évêque d'Arras, car j'ai perdu un ami tel que je n'en retrouverai plus de semblable :

vous, si vous avez perdu un père, je vous reste pour en tenir lieu »

Antoine Perrenot avait trente-deux ans; son autorité, déjà grande, allait ne plus connaître de bornes. Pour Moro, dont il fut le protecteur constant, son intervention, bien que discrète, devait avoir des conséquences que faisaient à peine prévoir les débuts du peintre.

Granvelle d'ailleurs ne permettait point aux soucis des affaires de l'Etat de triompher de son vif amour de l'art. Sa correspondance avec Leone Leoni est particulièrement intéressante sous ce rapport. Si Charles Quint, son fils, ses sœurs marquent dans l'histoire comme les protecteurs éclairés de quelques-uns des maîtres les plus fameux de leur temps, c'est une justice à rendre au chancelier qu'il seconda leurs vues avec un zèle remarquable.

Moro avait-il suivi son maître à Augsbourg? Nul témoignage formel ne vient confirmer la présomption (1). Plus vraisemblablement l'artiste n'avait pas attendu le départ de la cour pour se mettre en route de son côté. Dès le mois d'avril nous le trouvons à Rome où, peut-être, — ce que tout semble plutôt contredire, — il avait précédemment fait un séjour. Nous avons le soupçon que ce voyage, si important pour le peintre, fut ordonné ou du moins inspiré par Granvelle.

La question, certes, doit demeurer irrésolue. Mais combien vraisemblable de la part de ce passionné des choses de la renaissance, de ce brillant nourrisson de l'Université de Padoue, de ce mécène que nous voyons, par simple amour de l'art, admettre dans son intimité un Leone Leoni, chargé des plus noirs méfaits, pour ne considérer que le grand sculpteur, combien vraisemblable, disons-nous, qu'il ait tenu à favoriser le séjour en Italie d'un peintre qu'il se faisait honneur d'avoir à son service ?

Bertolotti, au cours de ses persévérantes et fructueuses

(1) M. de Loga envisage la chose comme infiniment probable.

recherches dans les archives romaines, rencontra le nom d'un peintre flamand, Lorenzo (1), détenu pour avoir porté un coup de bâton à Ant. Mor et lui avoir dérobé sa cape (2).

Il s'agissait, peut-on croire, d'un familier du peintre, d'un élève ou tout au moins d'un assistant pris quelque peu au hasard parmi les Flamands qui foisonnaient à Rome et dont la turbulence est restée fameuse dans les annales artistiques.

Bertolotti fit ample moisson de renseignements directs ou indirects sur les affiliés à la fameuse « bande » des Néerlandais, dans les registres de la police romaine des XVI[e] et XVII[e] siècles. Nous lui devons, on vient de le voir, cette révélation infiniment précieuse et jusqu'alors totalement ignorée, de la présence de Moro dans la Ville éternelle en avril 1550.

Si malheureusement, au point de vue de ses causes, l'information nous laisse dans un vague total, en revanche, touchant ses effets, nous pouvons lui assigner une influence sérieuse sur la marche du talent de l'artiste.

Titien était venu à Rome à peine quelques années auparavant. Entre les pages grandioses créées pour le Pape et les Farnèse, ses neveux, durant ce séjour mémorable, se signalaient d'exceptionnels chefs-d'œuvre. C'étaient, notamment, outre l'incomparable portrait de Paul III, la *Danaé*, peinte en 1545 pour Octave Farnèse, actuellement deux des joyaux du Musée de Naples.

Granvelle posséda de la *Danaé* une copie par Moro, peut-être celle commandée au peintre par Philippe II, selon van Mander (3). Cette copie n'a pu être exécutée qu'à Rome. L'on

---

(1) A. BERTOLOTTI : *Artisti belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII.* Firenze, 1880, p. 47. Laurent « van Cool », suppose l'auteur, pour avoir trouvé ce nom chez Descamps. Ce van Cool paraît n'avoir pas existé.

(2) « Laurentius pictor flamengus, apud Pacem, percussit baculo Antonium Mor flamengum et abstulit ei cappam ».

(3) Nous pensons avoir retrouvé cette copie au musée de Bourg en Bresse, où elle est entrée en 1875, comme un don du Gouvernement.

entrevoit ainsi, sans plus, une somme d'influence très directe exercée sur le jeune peintre par l'étude de ce génie dont les hasards de la destinée le conduisaient, en quelque sorte, à disputer la faveur auprès des princes, ses maîtres.

Aussi bien, convenons-en, nul artiste du Nord avant Rubens ou van Dyck, ne subit à un égal degré, dans le portrait, l'ascendant du glorieux coloriste dont la gloire, à ce moment, rayonnait sur le monde de l'art, autant que celle de Charles-Quint sur le monde politique.

« Comment, s'écrie un auteur, ce hollandais se trouve-t-il si fort à son aise dans les traditions et les procédés de la peinture vénitienne; quelles affinités secrètes lui ont permis de déployer dans cette voie d'emprunt tant de qualités originales? » (1).

C'est là, sans doute, un phénomène encore inexpliqué. Pourtant, il faut le croire, Moro dut être de bonne heure en situation de se rendre compte du style de son illustre confrère. Qu'il y ait eu, à aucun moment, contact des deux artistes, nous n'allons pas jusqu'à le soutenir, encore que la possibilité en pût être admise.

Pour constater la présence de Moro dans la Ville éternelle, nous n'avons aucune information sur la voie qu'il emprunta pour s'y rendre. A supposer qu'il eût pris la route ordinaire d'Allemagne, parti d'Augsbourg il aurait traversé le Tyrol et presque forcément se dirigeait sur Venise.

Et que de raisons devaient l'inciter à se rapprocher du puissant artiste qui, la veille à peine, à Augsbourg, avait créé l'impressionnante image de l'Empereur à cheval, tel qu'il était apparu sur le champ de bataille de Mühlberg aux ennemis terrifiés?

Dans l'entourage du souverain, au cours des séances que lui avaient accordées Granvelle, l'infant Philippe, les reines de France et de Hongrie, le duc d'Albe, il avait dû être vingt fois

(1) Edmond Saint Raymond : *L'Art*, Paris, 1881. T. XXIV, p. 347.

question du prodigieux coloriste que la plupart avaient personnellement approché et vu à l'œuvre.

Marie de Hongrie, parmi les peintures décorant ses châteaux de Binche, de Mariemont, de Turnhout possédait jusqu'à vingt quatre toiles du Titien (1). Plusieurs comptent parmi les chefs-d'œuvre du musée de Madrid où le maître, nul ne l'ignore, apparaît dans des conditions d'exceptionnelle splendeur. Moro donc, en se mettant en route pour l'Italie, aurait eu, auprès de son illustre confrère, les plus puissantes introductions. Son voyage, pourtant, semble avoir eu un autre but encore que l'étude.

Alors qu'en avril 1550 nous trouvons l'artiste à Rome, la certitude nous est acquise qu'il n'y dut faire, à ce moment, qu'un séjour abrégé. Déjà van Mander nous informe qu'en l'année 1552 Moro était à la cour d'Espagne et y créait un portrait du roi Philippe. Le même auteur ajoute que, préalablement, l'Empereur l'avait envoyé en Portugal chargé d'en rapporter l'effigie de la princesse fiancée à son fils (2).

Ceci amène Pinchart à dire (3) : « Les biographes du peintre d'Utrecht rapportent qu'il fut envoyé en Portugal en 1552, pour y faire les portraits du roi et de son épouse, et celui de leur fille Marie qui fut la première femme de Philippe II ; mais il faut remarquer que celle-ci était morte en 1545 et que si la date du voyage d'Antoine de Moor est exacte, il s'agit là de Marie de Portugal, leur sœur, née en 1521, décédée en 1578. En nous fournissant l'occasion de relever cette petite erreur, notre inventaire nous conduit encore à renverser l'opinion avancée jusqu'ici,

---

(1) ALEXANDRE PINCHART : *Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie (1558). (Revue Universelle des Arts.* T. III, p. 127.)

(2) « Hy is ghereyst en geweest in Spangien, te Madrid, in 't Hof, in 't jaer 1552, en conterfeitte den Coningh Philips... Voor eerst heeft hem den Keyser ghesonden in Portugal, daer hy de Dochter van Portugal, de Bruydt van Coningh Philips conterfeitte. » *Het Schilder Boeck,* Edit. de 1617, p. 151 recto.

(3) *Revue Universelle des Arts.* T. III, p. 134.

que ces portraits furent peints par ordre et aux frais de Charles-Quint. Malgré quelques traits assez peu nombreux de la générosité de ce prince envers les artistes, et à part l'estime toute particulière qu'il faisait de Tiziano Vecelli, l'Empereur n'était pas trop libéral de son naturel et ne les protégeait guère. La présence de ces portraits dans la collection de la reine de Hongrie permet de croire, avec beaucoup de fondement, que ce fut elle qui en fit tous les frais ».

Pinchart, sur ce point, avait raison. Van Mander pourtant ne se trompait pas en parlant de la fiancée de Philippe, tout en acceptant la version, presque générale, que Moro avait accompli le voyage de Portugal sur l'ordre de l'Empereur, on l'a vu par la déclaration de Schot. Ce fut, effectivement, pour le service de Marie de Hongrie que notre peintre se rendit sur les bords du Tage.

« La très pieuse reine a envoyé mon peintre en Portugal », écrit Granvelle à Leoni en 1550 (1). Nous voici dès lors fixés et, du même coup, dispensés de toute dissertation sur le moment de la présence du peintre à Lisbonne.

En partant de Rome, où peut-être lui arriva l'ordre du départ, il alla directement s'embarquer pour la péninsule ibérique et très probablement à Gênes, la voie généralement adoptée par les sujets de l'empereur.

De fait, un mariage se négociait alors entre Philippe II, veuf depuis 1545, et sa cousine, l'infante Dona Maria, fille d'Eléonore d'Autriche et sœur du roi de Portugal, alors régnant, Jean III. La princesse, née en 1521, conséquemment âgée de 29 ans, était de six ans l'aînée de son futur. Les préliminaires de ce mariage furent rompus en 1553, quand fut définitivement arrêtée l'union de Philippe avec Marie Tudor, de beaucoup encore son aînée. Parmi

(1) La lettre, où figure en *post-scriptum* ce passage, répond à une missive du sculpteur du mois de juin 1550.

les œuvres réunies par Philippe II, dans la célèbre galerie des portraits du Pardo, en 1557 et presque totalement détruite par le feu en 1604, figurait, sous le nº 9, le portrait de Dona Maria, par Moro. Sauvé des flammes, il occupe aujourd'hui une place au musée de Madrid où M. de Loga l'identifie avec le nº 1489 (1).

C'est une production admirable. Le peintre n'a point flatté son modèle dont l'austère physionomie annonce peu une fiancée. Aussi bien par le costume que par l'attitude et l'expression, le portrait est caractéristique du style de son auteur au moment où furent créés les portraits de Maximilien de Bohême et de Marie d'Autriche, figurant également au musée du Prado et dont il sera parlé.

Debout, vêtue d'une robe de velours noir très montante, garnie de précieux ferrets, la taille serrée dans une riche ceinture, Dona Maria, comme sa cousine, la reine de Bohême, a pour coiffure un voile aux bouts ramenés sur la poitrine et retenus par un joyau vers lequel la princesse porte la main droite. De la gauche, pendante, elle tient les gants, objet de parure extrêmement apprécié au XVIe siècle, nous l'avons dit.

Les traits du visage sont merveilleusement fouillés. L'oreille, comme toujours chez Moro, a fait l'objet d'une étude remarquablement précise. Les mains fines et supérieurement rendues sont tout à fait exemptes de système. Le peintre, on le devine, a traduit son modèle avec la plus rigoureuse fidélité, sans esquiver d'ailleurs la sécheresse. S'il lui reste à acquérir la souplesse, l'occasion lui en est, avouons-le, peu fréquemment fournie par ses modèles.

D'autres portraits de l'infante figurent parmi les crayons du musée Condé à Chantilly. Ils montrent la princesse plus jeune et presque enjouée. Son mariage avec le dauphin, fils de François Ier, avait été un moment à l'état de projet; pourtant elle resta fille.

---

(1) V. von Loga : *Antonis Mor.*



L'INFANTE MARIE DE PORTUGAL.

(Musée du Prado, Madrid.)

Brantôme la connut dans l'âge mûr. Il la décrivait comme une « très belle et agréable fille, de bonne grâce et belle apparence, douce et agréable et qui méritait bien un mari pareil à elle en tout ». Comme quoi il est mieux de ne point juger des gens par l'apparence.

Ce voyage de Moro en Portugal est un des faits saillants de la carrière du maître. Il fut, nous le savons déjà, l'occasion de quelques-unes de ses œuvres les plus considérables. Marie de Hongrie, élevant à la hauteur de son amour des arts l'attachement qu'elle avait pour les siens, avait rassemblé une galerie unique de portraits de famille. Les princes de la maison d'Aviz : la reine Catherine, femme de Jean III, et sœur de Charles-Quint ; le roi et sa sœur Dona Maria, les infants Luiz et Jean, celui-ci destiné pour époux à la seconde des filles de l'Empereur, tous peints par Moro, y occupaient leur place.

La cour de Lisbonne avait fait à l'envoyé de la reine de Hongrie un accueil particulièrement flatteur. « Royalement traité, dit van Mander, outre une chaîne d'or de mille florins, il reçut des portraits du roi, de la reine et de l'infante, six cents ducats en sus de sa pension. Les grands accouraient à l'envi se faire peindre ; il reçut plusieurs chaînes d'or »... Ce voyage, tout le dénote, fut pour l'artiste l'occasion d'un vrai triomphe. Ce qu'il en reste est douloureusement appauvri.

Il existe peut-être, enfouies dans les châteaux de la noblesse, quelques-unes des effigies créées, à ce moment, par Moro. Mais aucune de ces productions n'est actuellement acquise au contingent de son auteur. A peine se souvenait-on, en Portugal même, de l'existence des images du roi Jean et de la reine Catherine, signalées par le comte de Raczynski en 1846 comme décorant alors une des chapelles de l'église Saint-Roch. « Ils doivent avoir été excellents, disait ce savant critique, avant d'avoir souffert du temps et des retouches » (1). Tous deux ont subsisté. Il se conservent, d'après un

(1) *Les Arts en Portugal.* Paris, 1846, p. 291. Le Dr A. Bredius qui les a récem-

précieux renseignement apporté par M. de Loga (1), dans un petit musée dépendant de l'église et où sont réunies les œuvres d'art qui jadis la décoraient, à l'exemple des « *opere* » de certaines églises d'Italie.

D'un puissant intérêt historique, les portraits du roi et de la reine semblent confirmer ce que disait M. de Raczynski de leur état médiocre de conservation. Etudes préalables à des travaux plus développés, ils furent, sans nul doute, exécutés en quelques rapides séances pour être ensuite répétés sur de plus vastes toiles et recevoir l'empreinte officielle requise.

La preuve nous en est fournie par le splendide portrait de la reine, figurant au musée du Prado (nº 1485), œuvre dans laquelle pourtant il nous semble constater une somme d'expression moindre que dans le portrait en buste.

Le portrait de Jean III est sans autre version. Moro, avec son habituelle conscience, met en relief la physionomie vraiment peu majestueuse de son modèle.

« J'ai vu, — disait à Charles-Quint qui l'interrogeait à son retour de Lisbonne, Alonzo Henriquez de Guzman — j'ai vu un roi gros et court, à la barbe peu fournie et de peu de réserve » (2). Enorme et adipeux à peine moins que l'électeur de Saxe vaincu à Mühlberg, les traits empâtés, les yeux à fleur de tête, les lèvres épaisses, le béret enfoncé sur les sourcils, Jean III a tout l'aspect d'un Barbe Bleue.

La reine, qu'Alonzo dépeignait comme imposante, forme avec son époux un contraste entièrement à son avantage. Son

---

ment étudiés à Lisbonne, ne se prononce pas avec certitude en faveur de leur authenticité. Le savant critique veut bien nous signaler, aussi, une répétition de ces mêmes portraits dans l'église du couvent Madre de Deus mais, cette fois, en figures entières agenouillées « œuvres possibles d'un imitateur de Moro. »

(1) Loc. cit. p. 101.

(2) *The Life and acts of Don Alonzo Enriquez de Guzman*, translated by Clements R. Marrham. London, 1862, p. 60 (*Hakluyt Society*).





LE ROI JEAN III ET LA REINE CATHERINE DE PORTUGAL.

(Musée de l'Église Sao Rocco, Lisbonne.)



CATHERINE D'AUTRICHE, REINE DE PORTUGAL.

(Musée du Prado, Madrid.)



portrait de Madrid est une des plus nobles créations de Moro. Vraiment on songe en le considérant à ce mot de Charles Blanc, « on se croirait devant un peintre espagnol qui aurait appris son art à Venise ».

Belle femme encore, la sœur de Charles Quint n'est point prognathe au même degré que ceux de sa famille. Ses yeux sont fort beaux, son teint est éblouissant. Un voile de gaze légère lui recouvre les cheveux. Son costume est d'extrême richesse, en velours cramoisi, splendidement brodé. Pareil surcot devait valoir une fortune ; il a fallu pour le peindre un temps fort long. Une coiffure assez particulière dissimule totalement les oreilles, ne laissant apparaître que de longs et riches pendants. Les mains grasses sont ornées de bagues superbes à chaque doigt, sauf au médius. La droite serre les gants et le « *pañuelo* », enrichi de dentelles et où s'est posée une mouche. La gauche tient un éventail de forme assez particulière.

Le modelé superbe et correct de la tête et des mains fait de cette page une des plus parfaites parmi tant de chefs-d'œuvre réunis au musée de Madrid sous le nom de l'artiste que l'on s'accorde, avec raison, à envisager comme le fondateur de la grande école du portrait en Espagne.

On peut lire dans divers auteurs que, parmi les portraits d'Isabelle de Portugal, l'épouse tant pleurée que Charles-Quint perdit en 1539, une effigie par Moro fut le point de départ du portrait que peignit d'elle le Titien (1). Diego Duarte, marchand de tableaux à Anvers, dans l'inventaire de ses peintures, dressé en 1682, porte à l'actif de notre peintre une œuvre ainsi qualifiée. Il a pu exister une création répondant à ce sujet, mais point davantage que le Titien, Moro ne fut à même de peindre d'après nature la mère de Philippe II. L'empereur fit sculpter un médaillon d'Isabelle par Leoni ; il a pu fort bien charger notre peintre de créer une

(1) Don Pedro de Madrazo : *Catalogo descriptivo é historico del Museo del Prado de Madrid*. Parte primera ; Madrid, 1872, p. 274.

image d'après des sources existantes; l'œuvre, dans tous les cas, n'existe plus.

Nous savons qu'à la veille de son départ pour l'Espagne, Moro avait fait de vives et vaines instances auprès de Conrad Schot pour l'associer à son voyage. Qu'à son défaut il ait recouru à d'autres collaborateurs, on n'en saurait douter. Il lui importait d'avoir sous la main des auxiliaires aptes à donner à ses portraits la somme de fini du détail réclamée notamment par le portrait de la reine Catherine. Les broderies, les perles, les joyaux semés à profusion sur la robe de l'imposante souveraine, constituent le labeur patient de bien des jours. Le peintre a pu mettre le tout d'ensemble, l'harmoniser; qu'il ait lutté presque d'industrie avec l'orfèvre et le passementier, nul le croira.

Coello, déjà fixé à Madrid en l'année 1541 (1), a fort probablement dû réjoindre son ancien maître à Lisbonne. La chose ne fut point sans aider à sa fortune. Il en fut de même de Christophe d'Utrecht, venu en Portugal à la suite d'une ambassade ou, chose plus vraisemblable, directement en compagnie de Moro, son compatriote et concitoyen. Très avant dans les bonnes grâces de Jean III d'Aviz, dont il fit le portrait ainsi que celui de la reine, il fut créé chevalier du Christ et mourut à Lisbonne en 1557, âgé de 59 ans. Elève, plus probablement auxiliaire de Moro, il était donc de beaucoup son aîné.

Nous ne connaissons point les œuvres qu'on assigne à ce hollandais totalement ignoré dans son pays d'origine. Grandement louées par les historiens de l'art portugais, elles sont jugées par eux dignes d'être mises en parallèle avec les productions de « Gran Vasco ». C'est le comble de l'éloge. Dans les inventaires de Marie de Hongrie, on relève un portrait de sa sœur Catherine, peint par « François (lisez Christophe) de Hollande ». L'œuvre devait

(1) Narciso Sentenach y Cabanas : *La Pintura en Madrid*, p. 26.

être de petit format, étant renfermée dans une boîte doublée de velours vert : *en una caja afforada en terciopelo verde* (1).

Christophe, à s'en tenir aux auteurs locaux, procédait d'une manière délicate à la façon du « Pérugin et de Holbein ». Nous avons cru, sous réserve, pouvoir lui attribuer la série de charmants petits portraits, sans nom d'auteur, réunis au Musée de Naples et dans laquelle, outre le pape Paul III, figurent les membres de la famille royale de Portugal : la reine, les infants Luiz et Jean et l'infante Isabelle (2).

Si le temps de Moro fut activement et fructueusement utilisé sur les bords du Tage, de multiples raisons admettent à croire que son séjour y fut limité à l'accomplissement strict de sa mission.

Van Mander assure qu'il se trouvait à Madrid en 1552, y faisant le portrait du roi. Diverses raisons semblent indiquer que ce fut plus tôt. Il plane sur cette période une assez grande incertitude.

Le portrait de Maximilien de Bohême daté de 1550, celui de Marie d'Autriche son épouse, où figure la date de 1551, ont dû voir le jour l'un avant, l'autre après le voyage de Lisbonne. Tous deux appartiennent au Musée de Madrid. Ils sont en pied et se font pendant.

Créé un an à peine après l'image de Granvelle du musée impérial autrichien, l'effigie du jeune roi de Bohême mérite à tous les titres de compter parmi les productions les plus parfaites de Moro. L'impression qui s'en dégage est inoubliable.

Dans un costume blanc jaunâtre, de coupe très particulière, le justaucorps tailladé en longues bandes (3), la toque de velours noir crânement posée sur l'oreille, le jeune roi découpe sur le fond sombre sa grêle silhouette. Vu de trois quarts, l'avant bras gauche reposant sur une table drapée de rouge et la main pendante, il se

---

(1) Pinchart, Loc. cit.

(2) *Le livre des Peintres*. Paris, 1884. Tome I, p. 285.

(3) Selon M. de Loga, un corselet de buffle à porter sous la cuirasse.

présente dans une attitude fière, la jambe gauche en avant. Le heaume empanaché repose sur la table voisine, à l'instar de certains portraits de Rubens. Tout l'ensemble, du reste, fait songer à ce puissant metteur en scène. A ajouter que la tête, aux larges méplats, au prognathisme accentué, montre la plus frappante ressemblance avec celle de l'archiduc Albert, dont le grand coloriste flamand immortalisera les traits comme Moro a perpétué ceux de son père.

Et combien juste la réflexion d'un éminent critique : « un des premiers il [Moro] discerne les lois qui séparent le caractère de la beauté ; il prépare les temps prochains qui vont voir surgir Rubens, Rembrandt et Velasquez, les premiers entre les peintres » (1).

Incontestablement Moro est ici l'ancêtre de ces rois du portrait et sa signature sur une telle page en faisait presque l'émule du Titien, même.

Mais la date de ce portrait soulève un problème d'une solution passablement ardue. Nous savons l'année où il fut peint; nous ne savons à quel moment précis ni où.

Maximilien et sa femme avaient été investis de la régence durant le séjour dans les Pays-Bas de l'héritier de la couronne d'Espagne. Moro, dont nous avons constaté la présence à Rome au mois d'avril, s'embarque à Gênes ou à Livourne pour cingler vers Barcelone. Il se dirige ensuite vers le Portugal en passant par Madrid, et, probablement, y trouve son modèle. C'est l'unique hypothèse admissible. Au mois de novembre Maximilien s'embarque pour Augsbourg appelé par l'Empereur. Mais très certainement Moro n'était point dans cette ville, Granvelle ayant, nous l'avons vu, annoncé son départ pour Lisbonne. Ainsi s'écarte la possibilité d'une rencontre, à ce moment, avec le Titien occupé de ses fameux portraits en pied de Charles-Quint et de l'infant Philippe.

Ayant accompli sa mission en Portugal, notre peintre re-

---

(1) Paul Lafond : *Les portraits d'Antonio Moro au Musée de Madrid* (*Les Arts* 1902, p. 20).



MAXIMILIEN, ROI DE BOHÊME (L'EMPEREUR MAXIMILIEN II).
(Musée du Prado, Madrid.)



DOÑA MARIA, REINE DE BOHÊME (L'IMPÉRATRICE).

(Musée du Prado, Madrid.)

tourne à Madrid, où l'attendent d'autres travaux. Dona Maria n'avait point suivi son époux au conseil de famille d'Augsbourg et son portrait étant daté non de 1550, mais de 1551, force est d'envisager cette œuvre comme marquant la fin du séjour de son auteur dans la péninsule ibérique.

Faisant, au musée de Madrid, pendant au portrait de Maximilien, la peinture nous montre la fille aînée de l'Empereur, accoudée au même meuble où s'appuya son époux. Presque de face, serrée dans un fourreau de velours noir garni de ferrets et d'agrafes d'un magnifique travail, elle a sa coiffure parsemée de pierreries, son corsage orné d'une croix superbe, raccordant les bouts de son voile, arrangement déjà signalé dans le portrait de l'infante de Portugal.

En dépit de la rigidité du maintien et de la gravité de l'expression, la jeune reine ne manque point de charme. Le visage, d'un ovale très allongé, n'est point déplaisant. Les yeux, à fleur de tête, sont d'une grande douceur sous leurs sourcils d'un arc élégant et très ouvert. Le front spacieux est d'un contour remarquable ; l'oreille, placée très haut, d'une ligne extrêmement délicate. Moro, selon son habitude, en a tracé le contour avec une rare précision. La lèvre caractéristique de la maison de Habsbourg n'est pas sans attrait dans son apparence boudeuse.

L'ensemble est du reste empreint d'une suprême distinction et, en dépit d'un costume étriqué, la grâce de la femme triomphe de la majesté de la reine.

La main droite est gantée; la gauche, pendante, est caractéristique du peintre à ce moment de sa carrière. Elégante et bien dessinée, elle n'a point encore la souplesse requise.

Le musée de Bruxelles possède de ce portrait une excellente réplique à mi-corps. Attribuée à Coello par le plus récent catalogue, elle ne saurait néanmoins prétendre à déposséder Moro de l'œuvre considérable dont nous mettons la reproduction sous les yeux du lecteur. Ne serait-il point contraire à toute vraisemblance que

Coello eût pris la place de son maître, en 1551, pour donner un pendant à la superbe effigie de Maximilien de Bohême créée à peine quelques mois auparavant (1). Coello n'a pu être ici qu'un auxiliaire ou un pur copiste.

Procédant, comme l'œuvre précédente, de l'ancienne collection espagnole de Louis-Philippe, le portrait de Dona Maria a pour pendant, au musée de Bruxelles, une très remarquable image de Dona Juana, fille cadette de Charles-Quint. Naguère attribuée à Moro, l'intéressante production est actuellement portée au contingent de Coello. Comme pourtant une inscription donne à la princesse l'âge de 17 ans, l'œuvre devient contemporaine de la précédente. On peut, dès lors, y voir, tout comme dans l'autre, la reproduction d'une peinture de Moro. Rien de plus admissible, au surplus, que cette présomption. Ayant retracé les traits de l'aînée, le peintre a pu également retracer ceux de la cadette. Mais, cette fois, nous n'avons à signaler l'existence d'aucun prototype (2).

La jeune infante qui, en 1553, devint l'épouse de son cousin Jean de Portugal, prince du Brésil, est vue jusqu'aux genoux.

Elle tient de la main gauche l'éventail et les gants. La droite repose sur la tête d'un négrillon. Le costume, autant que la coiffure, concourt, avec la ressemblance générale des deux sœurs, à rendre plus proche la similitude des deux images. Constatons pourtant que si la tête de l'infante, profondément étudiée, est d'une individualité remarquable, certaines parties, les mains, et surtout le

---

(1) Cette date de 1550, coïncidant avec la présence de Moro à Rome en novembre, comme nous le verrons, a fait émettre à M. de Loga la supposition que le portrait de Dona Maria aurait été peint à Gênes où, effectivement, la princesse débarqua à cette époque, retournant en Allemagne, accompagnée de son mari. Bien que très ingénieuse, cette conception nous paraît un peu forcée. Il semble au moins admissible que Moro, dont peut-être l'œuvre avait été commencée plus tôt, y mit la dernière main à son retour de Lisbonne. Ceci sans vouloir trancher la question d'ailleurs.

(2) Nous exprimons à M. Villegas, directeur de la galerie du Prado, notre sincère gratitude pour les informations qu'il a bien voulu nous donner à ce sujet.



L'INFANTE DOÑA JUANA.
D'après un prototype de Moro ?
(Musée royal, Bruxelles.)

négrillon, peut-être introduit plus tard, n'accusent pas avec netteté l'intervention de Moro.

Mais comme il n'y avait alors en Espagne de portraitiste apte à rivaliser avec lui, nous hésitons à assigner à un autre le point de départ d'une version, affaiblie sans doute, mais où demeure le reflet de sa maîtrise.

Nous rendons à van Mander cet hommage qu'il s'aventure rarement à la légère où il s'agit d'une date. Pourtant son assertion touchant la présence de notre peintre à Madrid, au cours de l'année 1552, s'accorde mal avec un témoignage dont l'exactitude peut être difficilement récusée. Bertolotti, au cours de ses recherches dans les archives judiciaires, relève un texte venant établir la présence à Rome, au mois de novembre 1551, du fameux portraitiste néerlandais.

L'on peut d'autant moins hésiter à l'y reconnaître que le « peintre flamand Antoine » habitait le palais du cardinal de Santa Flora, c'est-à-dire Guido Ascagno Sforza, lequel prélat portait le titre de « protecteur d'Espagne ». Moro était donc à Rome en une qualité presque officielle.

Pour les circonstances qui nous valent l'information, elles sont, en l'espèce, assez imprévues. Une blanchisseuse de linge avait été victime du vol d'une chemise; elle mettait en cause une flamande, Marguerite. Il semble que celle-ci, étant ivre, avait fait don du produit de son larcin à un jeune homme, apparemment un de ses adorateurs. Antoine ayant été témoin du fait, son témoignage était invoqué (1).

Pour ce qui est de la durée du séjour de notre artiste dans la Ville éternelle, et sur les œuvres auxquelles il donna naissance, nous en sommes réduits à des conjectures.

Ce serait se montrer aventureux d'y vouloir comprendre une œuvre particulièrement fameuse du musée du Prado, le portrait

---

(1) Bertolotti : *Artisti Belgi ed Olandesi*, p. 47.

d'un jeune cardinal rangé, à juste titre, parmi les productions capitales de Raphaël.

Ce morceau incomparable, fait pour reléguer au second plan le « *Spasmo di Sicilia* » et la *Visitation*, classe son auteur au premier rang des portraitistes. Par la noblesse de son style, par l'admirable précision de sa ligne nous ne pensons pas qu'il soit surpassé dans l'œuvre du peintre des Stances.

Et pourtant, un récent ouvrage fait connaître qu'au revers de cette éminente peinture, se trouve inscrit le nom de Moro (1).

Déposséder Raphaël d'un de ses chefs-d'œuvre pour le donner à un peintre travaillant quarante années après sa mort et dans les Pays-Bas, s'appelât-il Moro, est chose trop grave pour être perpétrée à la légère et sans autre témoignage qu'une inscription d'origine incertaine! Une chose toutefois est à signaler: l'incertitude où l'on est à Madrid touchant la provenance de la peinture et le nom du personnage représenté.

Tour à tour désigné comme Julien de Médicis, pape sous le nom de Clément VII; ensuite comme le cardinal Bibiena; enfin, très hypothétiquement, comme le cardinal Alidosio, les identifications apparaissent actuellement impossibles. Il importait néanmoins de ne point laisser sans mention la curieuse rencontre de deux peintres si peu faits pour être confondus.

Granvelle, que l'on a vu précédemment signaler à Leoni le départ de son peintre pour le Portugal, est amené, dans une missive subséquente au même, à se plaindre de la longueur de son absence.

« Mon peintre prolonge son séjour en Espagne plus de temps qu'il ne l'avait annoncé, dit l'évêque d'Arras (2). Il voudra peut-être compenser le retard en rapportant avec lui plus de ce qui peut me faire plaisir. Dieu veuille qu'il en soit ainsi car je l'attends avec la plus vive impatience ».

(1) Narciso Sentenach, loc. cit., p. 19.

(2) Cette lettre, dont le manuscrit original appartient à la Bibliothèque du roi, à Madrid, est malheureusement sans date. Plon : *Leone Leoni*, page 85.

Ces lignes si intéressantes pour notre sujet ne nous tirent malheureusement pas d'incertitude sur la durée du séjour de l'artiste à l'étranger. L'on se demande si, en s'éloignant de Rome, au lieu de reprendre directement le chemin des Pays-Bas où l'attendait Granvelle, il ne retourna pas, au contraire, en Espagne, sollicité par Philippe II. De là peut-être la réflexion de l'évêque d'Arras sur l'absence trop prolongée de son peintre.

Philippe, à la clôture de la Diète d'Augsbourg, s'était acheminé vers l'Italie, où, au mois de juillet, venait le retrouver le roi de Bohême. De compagnie, les deux-beaux frères mettaient à la voile à Gênes, débarquaient à Barcelone, pour se rencontrer à Saragosse avec Dona Maria, que venait rechercher son époux pour la ramener en Allemagne. Au mois de novembre ils étaient de retour à Gênes (1).

Ce fut durant leur séjour dans cette ville, selon M. de Loga, que dut voir le jour le grandiose portrait de Dona Maria (1551). Il nous a paru plus logique d'envisager cette imposante création comme datant de la présence de son auteur en Espagne. La question, comme tant d'autres, doit d'ailleurs rester ouverte.

Sans cesser d'être au service de Granvelle, Moro autant que son maître lui-même, était le serviteur du souverain; un mot de ce dernier suffisait donc pour le ramener en Espagne. Les faits seraient ainsi d'accord avec l'assertion de van Mander touchant la présence du peintre à Madrid en 1552. Quant à la nouvelle effigie du roi dont elle fut l'occasion, l'œuvre reste à identifier, plus justement à découvrir.

A l'appui de cette dernière conception des choses, on pourrait invoquer qu'au mois de septembre 1552 la reine Catherine de Portugal envoyait aux contrôleurs de ses finances l'ordre de porter

(1) Renseignements dûs à l'obligeance de notre érudit confrère M. Ernest Gossart, dont les études sur la période espagnole de notre histoire jouissent d'une autorité légitime.

au compte de son trésorier, D. Alvarez Lopez, une somme de cinq cents cruzados qu'elle destinait à « Antoine Moor, peintre flamand qu'envoya de Flandre ma sœur, la reine de Hongrie, pour faire d'après nature les portraits du roi mon maître et le mien, lesquels 200,000 reis vous devez sans faute lui remettre par l'entremise dudit trésorier » (1). Assurément ceci dénote que si Moro avait quitté déjà le Portugal, il était néanmoins à portée et n'avait point regagné les Pays-Bas, puisqu'il s'agissait de *remettre* la somme.

On constatera que l'ordonnance ne fait nulle mention du portrait de l'infante Marie, à ce moment fiancée à Philippe d'Espagne, chose qui pourtant, selon van Mander, aurait motivé le voyage du peintre.

Utilisant le texte de l'ordonnance prérappelée, un auteur lui donne pour date l'année 1542 (2). Inutile d'observer le désarroi que cette différence de dix ans a pour effet de jeter dans la conception qu'il se faut faire de la marche du talent de notre peintre. Alors, par exemple, que Granvelle l'introduit à la cour en 1549, il se trouverait avoir accompli déjà une mission en Portugal ! Mieux encore, il a peint le portrait de la première femme de Philippe II, la mère de Don Carlos ! Nous sommes heureusement en mesure de pouvoir affirmer que l'année 1552 est bien celle du document (3).

---

(1) RACZYNSKI : *Les Arts en Portugal*, p. 254.

(2) ALFR. MICHIELS : *L'art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, p. 106.

(3) Nous devons ce précieux résultat à l'obligeance de notre savant et regretté ami le conseiller V. Deslandes de Lisbonne, lequel avait bien voulu faire vérifier pour nous la pièce aux archives portugaises.

VI

MORO EN ANGLETERRE. — PORTRAIT DE MARIE TUDOR. — AUTRES ŒUVRES PROBABLES EXÉCUTÉES A LONDRES : SIR HENRY SIDNEY ET SA FEMME. — SIMON RENARD AMBASSADEUR DE CHARLES-QUINT. — PORTRAIT DE JACOPO DA TREZZO.

Les portraits émanés de Moro durant son séjour en Espagne se signalent non pas seulement comme des œuvres artistiques exceptionnelles ; ils caractérisent, peut-on dire, d'une manière frappante, l'époque et le milieu de leur production. Parmi les peintres qu'on puisse citer, il en est peu dont les œuvres envisagées sous cet aspect l'emportent sur les siennes. Autant que la physionomie de son nom, son art s'adapte merveilleusement aux ambiances et c'est pour le visiteur presque un effort, au musée du Prado, de se persuader qu'en fait les œuvres inscrites au nom du peintre n'émanent point, selon expression prérappelée de Charles Blanc, d'un Espagnol qui aurait appris son art à Venise.

« Et quel peintre ! » ajoute ce critique. Il semble parfois qu'il est supérieur à son œuvre, qu'il la dédaigne ou la dépasse, tant il est fier, tant la bravoure du praticien est dominée en lui par la hauteur du gentilhomme, tant l'exécution, si belle qu'elle soit est primée par le caractère du personnage représenté, par l'expression de la pensée qui l'anime ou du tempérament qui la fait vivre » (1).

Ces lignes écrites, on le devine, sous l'impression des souvenirs, encore récents, de l'exposition des Trésors d'Art de Manchester, reflètent l'enthousiasme de la critique française à la vue

(1) *Histoire des peintres de toutes les Ecoles.* Ecole hollandaise T. I.

des œuvres du maître, fréquentes en Angleterre plus que sur le Continent, l'Espagne exceptée. On eût dit que Moro se signalait pour la première fois à son attention.

Jeunes et point désavantagées par la nature, les filles de Charles-Quint portent sur leur visage, avec la conscience de leur grandeur, l'empreinte de l'ennui de leur vie de recluses dans ce sombre et immense Alcazar de Madrid, où leur temps se partage entre les exercices d'une dévotion étroite et l'observance des règles d'une étiquette à peine moins formaliste.

En ce Hollandais formé aux traditions de Jean van Scorel, elles eurent le plus expressif traducteur de leurs royales personnes au temps de leur jeunesse. Plus tard, revêtues de la bure des carmélites, elles deviennent méconnaissables (1).

Les rapports toujours plus suivis du peintre avec la cour de Bruxelles allaient lui procurer avant peu une nouvelle et particulièrement flatteuse mission.

Les négociations en vue du mariage de l'infant Philippe avec l'héritière des Tudor, poursuivies jusqu'àlors en secret, venaient d'aboutir. La fille de Henri VIII et de Catherine d'Aragon partagerait son trône avec le futur possesseur de la couronne d'Espagne. L'Empereur était au comble de la joie ; il voyait se réaliser un espoir chèrement caressé. Sans hésitation, presque brutalement, il ordonna la rupture des préliminaires du mariage de son fils avec sa nièce de Portugal; la raison d'Etat devait faire taire tout scrupule. D'ailleurs Philippe avait répondu dans les termes d'une soumission parfaite aux volontés paternelles. Son mariage en Portugal n'était point arrêté ; l'on pouvait mettre fin, sur l'heure, aux pourparlers en cours (2). Lui-même ne voyait dans l'union projetée qu'une affaire.

Moro fut sans retard chargé par l'Empereur de passer en

(1) Veuves, elles finirent leurs jours aux Descalzas reales, à Madrid.

(2) Gachard : *Biographie nationale*. T. III, p. 874.

Angleterre, en vue d'y retracer l'image de la nouvelle fiancée de son fils, princesse en qui parlait très haut le sang espagnol qui coulait dans ses veines et dont les vues, en matière religieuse, étaient à l'unisson de celles de son futur époux (1). Aussi, des transports d'allégresse avaient accueilli à Rome la nouvelle de son accession au trône. Le pape, disait-on, avait versé des larmes de joie.

Van Mander parle quelque part de la beauté de la reine; sur ce point, son erreur était absolue. Jeune, Marie Tudor n'avait peut-être pas été sans charme, encore que maigrelette et privée de distinction. Mais elle approchait de la quarantaine et, sur son visage revêche, se lisait la trace des épreuves d'une jeunesse environnée de peu de joie, près d'une mère répudiée.

Elle avait, d'ailleurs, déclaré à l'envoyé de l'Empereur, Simon Renard, qu'elle n'aspirait pas au mariage et s'y résignait pour le bien de son peuple seulement. L'infant, pour sa part, n'avait pas hésité à dire qu'il faisait le sacrifice de ses préférences, où étaient en jeu les intérêts de la monarchie. Mais il joua son rôle avec une sérénité parfaite et les ambassadeurs proclament à l'envi qu'il sut se comporter avec la meilleure grâce du monde sur le sol britannique, captivant tous ceux qui entraient en contact avec lui. Les Espagnols qui composaient sa suite, ne manquaient pas de jalouser les Anglais, admis à avoir le pas sur eux auprès de l'époux de la reine, du « Roi », car tel était son titre.

Giovanni Michiel, ambassadeur de Venise, dans une longue dépêche au Sénat de la République, trace de la reine un peu séduisant portrait. Petite, bien que sans difformité (2), elle est maigre *(magra)*. Ses traits sont bien formés. Elle a le regard sévère, commandant non seulement le respect, mais inspirant la crainte à

(1) Cependant, elle ne parlait pas l'espagnol et Philippe ignorait l'anglais. Martin Hume : *Two English Queens and Philip*. London, 1908, p. 75.

(2) *Calendar of State Papers*. Venitian, 13 may 1557. Elle avait le buste disproportionné à la longueur des jambes. chose moins apparente où elle est représentée assise.

ceux qu'il fixe. Très myope, d'ailleurs, elle n'arrive à bien distinguer les objets qu'à la condition de les approcher fort des yeux. Et, pour compléter cette peu sympathique peinture, le diplomate nous apprend que la reine a la voix rude, plutôt masculine et se fait entendre de loin. Pourtant, Michiel attribue à la souveraine un monde de qualités.

Moro ne paraît pas s'être mis en peine de doter son modèle de grâces absentes. Son pinceau ne flattait point d'ordinaire, et, cette fois, la somptuosité du costume, le velours pourpre se mêlant au plus riche brocart, à l'éclat des joyaux sans prix, que Philippe avait envoyés à sa fiancée, font mieux ressortir les faibles attraits de la femme qu'ils parent.

Les cheveux, de nuance incertaine, plats et minces, le front spacieux et bombé, l'absence presque totale de sourcils, l'œil gris et froid, le nez camard, les lèvres minces et sèches, le menton volontaire, les mains osseuses, telle se présente cette reine que son peuple flétrit de l'épithète de « sanglante » *(bloody Mary)*, et que les hasards de la destinée unissaient au fils, après l'avoir promise au père.

Mais nous tenons ici une page de première valeur, non pas seulement sous le rapport historique mais sous le rapport artistique, et dont, pourrait-on croire, le souvenir hanta Velazquez le jour où, à Rome, il créa ce morceau, exceptionnel encore parmi tant de chefs-d'œuvre : l'effigie du pape Innocent X.

Et combien adaptée à l'une et à l'autre peinture, cette pensée, formulée par l'éminent biographe du peintre espagnol, qu'à considérer longtemps ce visage, il viendrait troubler vos rêves (1).

Au musée de Madrid, si riche en productions du Titien, de Velazquez, de Rubens, de van Dyck, aucune n'efface l'impression produite par ce morceau de si inflexible probité, que Philippe put

---

(1) « From the unsightly features, a glance of the blue-grey eye reaches us, which is more potent than the brilliant purple and the glistening gold. » Justi : *Velazquez and his Times*, translated by professor A. H. Keane, London, 1889, p. 356).

MARIE TUDOR, REINE D'ANGLETERRE.

(Musée du Prado, Madrid.)



voir sans doute avant sa rencontre impressionnante avec Marie venue de Richmond au devant de son futur époux, pour se diriger vers Winchester où, sous les arceaux de l'antique cathédrale, allait se célébrer son mariage (25 juillet 1554).

Son portrait nous la montre hautaine, sévère, dans son fauteuil à haut dossier, donnant peu l'impression d'une prochaine mariée. Sans grâce, elle tient une rose rouge, l'emblème de sa maison. Sa main gauche serre des gants richement ornés de perles.

Prédilection de peintre ou de modèle, le gant, dans les portraits de Moro, est un accessoire rarement délaissé. Il constituait, nous l'avons dit, comme un brevet de distinction, coûtait cher et nous le voyons susceptible d'être enrichi luxueusement. On raconte que le comte d'Oxford ayant fait hommage à la reine Elisabeth d'une paire de gants, elle apprécia hautement le cadeau et tint à se faire peindre avec (1).

M. P. de Madrazo dans une très remarquable étude consacrée au portrait de Marie Tudor (2), croit lire sur le visage de la reine, la préoccupation de surprendre chez son peintre l'impression produite par elle sur son consciencieux interprète. L'œuvre ne devait que trop tôt l'édifier là-dessus, comme le durent aussi les médailles gravées d'elle par Jacopo da Trezzo.

« Nul doute, dit le brillant critique espagnol, que le prince n'ait vu ce portrait avant son départ pour l'Angleterre, puisqu'il fut exécuté pour le déterminer à accepter Marie Tudor comme épouse et envoyé en Espagne en échange de son portrait à lui, que sa tante Marie de Hongrie donne à la reine d'Angleterre par l'entremise de l'ambassadeur Simon Renard, en novembre 1553, d'après le conseil du cardinal Granvelle (3).

---

(1) Burgon : *The life and times of Sir Thomas Gresham.* London, 1839. T. I, p. 206.

(2) *L'Art.* T. XV (1878), p. 216-223.

(3) On a vu que Philippe consentait au mariage pour des raisons politiques. Le portrait envoyé à Marie Tudor était du Titien. Il avait été peint à Augsbourg et la Gouvernante, dans sa lettre à Simon Renard, recommandait de le regarder « de loing comme toutes les poinctures dudict Titien, qui de près ne se recongnoissent ». Weiss : *Papiers d'Etat du Cardinal Granvelle.* T. IV, p. 150.

« Du vivant de Philippe II, le portrait de Marie Tudor resta toujours dans la première chambre du garde-joyaux, du vieil Alcazar de Madrid, faisant partie d'une collection de portraits de rois, de reines, princes et princesses des familles régnantes en Europe, qui devait être extrêmement ancienne. A sa mort, en 1598, son héritier Philippe III le garda pour lui avec toute la collection, le laissant à la même place où son père l'avait fait suspendre ».

Nous croyons cela, d'autant que le texte a grande importance émanant du directeur même de la galerie du Prado, en mesure d'être bien renseigné sur les choses de l'art à la cour d'Espagne. N'empêche que dans la galerie des portraits réunis par Philippe II au Pardo, et dont la description nous a été transmise par Argote de Molina, ne figure l'effigie de Marie Tudor, laquelle n'apparaît non plus agenouillée derrière son époux sur le monument de l'Escurial, où figurent les trois autres reines, femmes de Philippe II (1).

Le portrait de Marie Tudor fut abondamment répété, du vivant même de son auteur. On ne peut néanmoins tenir pour œuvres personnelles de Moro la plupart des répliques appartenant aux galeries anglaises, non plus que comme représentant la reine Marie, bon nombre de portraits désignés comme tels.

Très recherchés par les personnages de la cour durent être, nécessairement, les portraits du roi et de la reine figurés comme pendants. Moro n'est pour rien dans la plupart de ces images du couple royal. Nous croyons cependant pouvoir tenir pour authentique les études du musée de Budapest, mentionnées plus haut et qu'un examen soigneux permet d'admettre parmi les œuvres originales. La tête du jeune roi est particulièrement remarquable et trop sincèrement étudiée pour pouvoir n'être qu'une copie (2).

---

(1) L'on sait que dans le caveau où reposent, à l'Escurial, les dépouilles des rois d'Espagne, ne sont déposées que les seules reines ayant donné des héritiers à la dynastie.

(2) Nous remercions vivement M. le Dr. Gabriel de Terey, directeur de la Galerie de Budapest, de nous en avoir procuré les photographies que nous reproduisons.

Revenant au portrait de Marie Tudor du musée de Madrid, le catalogue même de la galerie le désigne comme ayant été compris parmi les peintures dont Charles-Quint voulut s'entourer dans sa retraite de Yuste. Or, tel étant le cas et nonobstant la légitime admiration inspirée par l'œuvre, il convient de tenir compte de l'assertion de van Mander au gré de laquelle l'Empereur reçut en hommage du peintre un exemplaire que Moro avait destiné à Granvelle. Faut-il de là conclure à l'existence d'une création-type, distincte de celle du Prado? C'est essentiellement invraisemblable, mais nous ne pouvions laisser à l'écart l'assertion de l'historien de la peinture flamande.

A rappeler, d'autre part, un poste de l'inventaire déjà mentionné des peintures appartenant à Diego Duarte, à Anvers, en 1682, le portrait de Marie d'Angleterre par Moro « provenant de la galerie de l'empereur Rodolphe, à Prague ». Il y a là sans doute une œuvre à identifier.

Passant sur les exemplaires apocryphes ou discutables disséminés dans les collections anglaises et entre lesquels est à mentionner celui du chapitre de la cathédrale de Durham, très digne d'un examen sérieux est le portrait appartenant à Lord Carlisle, où la reine est vêtue d'une robe rouge, comme dans l'œuvre de la collection Gardener à New-York, paraissant avoir tous les caractères de l'authenticité (1).

Sans doute Moro ne fut point le seul peintre devant qui posa la reine. Une quinzaine de ses portraits figuraient à l'exposition de la Maison des Tudor, à la New Gallery, à Londres, en 1890. Entre ceux-ci une remarquable effigie signée du monogramme H. E. et datée de 1554, appartenait à la société des Antiquaires. Morceau fort distingué, dont l'auteur est probablement

---

(1) Nous ne connaissons cette dernière œuvre que par une photographie qu'a bien voulu nous en communiquer le Dr. Friedländer, du musée de Berlin.

Hans Eewouts d'Anvers, mentionné d'abord par M. Lionel Cust, d'après un inventaire de Lord Lumley, daté de 1590 (1).

La présence du peintre en Angleterre doit-elle être envisagée comme constituant dans sa vie un simple incident ? A supposer que le maître n'ait fait que passer, que, sa mission accomplie, il ait immédiatement remis à la voile pour regagner les Pays-Bas, l'on pourrait juger à peine nécessaire de s'y arrêter.

Pourtant, alors que la critique s'ingénie à faire ressortir l'influence exercée sur la direction de son talent par l'exemple des maîtres de l'Ecole de Venise, peut-elle tenir pour inopérante l'étude des œuvres de Holbein ? Nous nous abstenons de le croire.

Disparu de la scène du monde depuis à peine dix ans, ce grand artiste avait laissé à la cour d'Angleterre quelques-unes de ses plus admirables créations dans le genre où excellait l'envoyé de Charles-Quint auprès d'une princesse qui, elle-même, avait posé devant l'illustre Allemand. On n'imagine point que tant de chefs-d'œuvre aient pu laisser indifférent un portraitiste comme Moro. L'influence de Holbein nous paraît d'ailleurs clairement se traduire dans son caractéristique portrait de Marie Tudor ; impossible d'en faire abstraction, encore qu'il faille sans doute tenir compte de la physionomie du modèle et de l'influence du milieu.

Mais l'Angleterre, on le sait, est particulièrement riche en œuvres de Moro. Leur apparition à la mémorable exposition de Manchester, en 1857, nous l'avons rappelé, y fit événement et, en quelque sorte, fut le point initial de la haute appréciation de leur auteur par la critique moderne. « Rien, dit Charles Blanc, ne faisait pâlir ces peintures, ni les maîtres du Midi, ni ceux du

---

(1) *Notes on the inventory of paintinges belonging to John Lumley in 1590 and on the painter using of the monogram HE usually assigned to Lucas d'Heere. (Burlington Magazine, 1909.* p. 366). Dans une lecture faite devant la « Société des Antiquaires », en 1876, M. Georges Scharf énumérait une longue série de portraits de Marie Tudor émanant d'artistes connus, autres que Moro. *(Proceedings of the Society of Antiquaries of London,* 2d series, Vol. VII., p. 49).

Nord, ni les portraits du grand Titien, ni les têtes si profondément pensives d'Holbein, ni ces Flamands primitifs, jusqu'alors si peu connus et qui firent à Manchester une apparition si éclatante, ni enfin les éblouissantes figures de Rubens... On le voyait précéder van Dyck et annoncer Velazquez ».

Les châteaux d'Angleterre recèlent un nombre si sérieux d'effigies de personnages ayant marqué dans l'histoire et auxquelles s'attache le nom de « Sir Antonio More » (1), qu'à moins de tenir pour fausses la plus grande partie de ces attributions, force est de se demander si le peintre ne fit sur le sol britannique que paraître pour s'éclipser presque aussitôt. Il semblerait, au contraire, absolument logique d'admettre que Philippe d'Espagne, en venant s'unir à Marie Tudor, se préoccupât d'avoir à ses côtés un peintre dont il avait pu éprouver la valeur et dont l'Angleterre, depuis Holbein, ne lui offrait pas l'équivalent. Nous ne nous hâtons donc pas de repousser, sans plus, une présomption que les circonstances rendent, en somme, des plus acceptables.

Certes, on ne peut faire porter à Moro le poids de nombreuses productions que la seule fantaisie de leurs possesseurs lui a fait assigner. Mais ce n'est point d'elles qu'il s'agit.

Que, pourtant, arrivé à la cour dans des conditions éminemment flatteuses, le peintre ait eu, en Angleterre, des clients empressés, rien de plus admissible.

Encore que sa facture eût gagné en ampleur, la précision, jusque dans les plus minimes détails, ne cessa d'être un des traits caractéristiques de son art. Aucun genre, au reste, ne la réclamait autant. Dans les hautes sphères, où plus particulièrement se recrutaient ses modèles, hommes et femmes luttaient de somptuosité dans les atours. Le luxe des parures, joint à la richesse des tissus,

(1) On ignore complètement à quel moment le peintre reçut son titre de chevalier. Observons, en passant, la physionomie tout anglaise donnée au nom de notre peintre. Jamais les catalogues anglais ne le désignent que comme « Sir Antonio More ».

au velours, aux brocarts, aux broderies, aux dentelles, aux fourrures, pourrait difficilement être poussé plus loin que dans certains portraits.

« On conçoit qu'un peintre comme Moro, qui devait tâcher de plaire à de tels patrons, s'efforçât, en travaillant pour eux, de ne point quitter ce juste milieu entre l'ancienne et la moderne peinture, auquel devaient leur réputation Holbein, Lucas de Heere et Nicolas Hilliard, en Angleterre; Mabuse, Adrien Key, De Vos le vieux, Frans Pourbus dans les Pays-Bas... » (1).

Autant que van Dyck à la cour de Charles I[er], Moro se vit, nécessairement, dans l'obligation de faire appel à des collaborateurs pour mener ses ensembles, si pas au degré de perfection suprême — œuvre nécessairement personnelle, — tout au moins au degré d'achèvement voulu.

Portraitiste officiel, il dut logiquement, pour complaire au couple royal, *Philip and Mary*, comme le désigne couramment l'histoire d'Angleterre, retracer certains personnages jouissant de leur faveur spéciale et, sans doute, pour la mieux mériter, les courtisans se montrèrent avides d'obtenir des séances du peintre patronné par la royauté. C'était dans l'ordre.

Le fameux Philippe Sidney, tombé à Saint-Quentin, pour le service du roi, et dont les parents furent les modèles de deux portraits en pied de Moro, datés de 1553, avait été le filleul de Philippe, dont nous avons dit l'aménité durant son séjour en Angleterre. Les plus sévères critiques, Waagen en tête, rangent les peintures en question parmi les meilleures de notre artiste (2).

Encore, voici, daté de 1553, le très authentique portrait de Simon Renard, au musée de Besançon. L'ambassadeur de Charles-Quint, près la cour de Saint-James, fut activement mêlé, nous l'avons

(1) P. DE MADRAZO, *loc. cit.*

(2) Ces portraits, en pied, de Sir Henry Sidney et de son épouse, appartenant au colonel Wyndham, sont au château de Petworth.





SIMON RENARD ET JEANNE LULLIER, SA FEMME

(Musée de Besançon.)

vu, aux négociations du mariage du fils de son maître. Né à Vesoul en 1513, Simon mourut à Madrid en 1573. La date de 1553 figure sur son portrait; pourtant l'inscription dit : *Ætatis suæ* 30. Volontiers l'on voit, dans ce remarquable morceau, la main de notre artiste; l'identité du personnage, en revanche, a été contestée. M. Alfred Michiels faisait observer que Simon Renard, en 1553, avait non pas trente, mais quarante ans et rien n'est plus vrai. Seulement, comme le remarque M. Aug. Castan, l'auteur du catalogue du musée de Besançon, l'âge indiqué est en réalité 39; par l'effet d'une retouche le 9 s'est changé en zéro.

Les choses ainsi mises au point, un mot sur Simon Renard. Franc-Comtois comme Granvelle, son ancien condisciple à l'université de Louvain et son ami, il fut, sur la recommandation du père de ce dernier, le tout puissant Nicolas Perrenot, nommé conseiller et maître des requêtes par Charles-Quint. Ambassadeur à Paris en 1547, il occupa de 1553 à 1555 le poste de Londres. « Chargé spécialement de défendre les intérêts de la maison d'Autriche près de Marie Tudor, qui venait de monter sur le trône, et de veiller à ce qu'elle ne contractât pas de mariage préjudiciable à cette maison, il lui proposa pour époux le fils de l'Empereur et, malgré les difficultés que rencontrait le projet et l'opposition qui y était faite dans le conseil même de la reine, il parvint à persuader celle-ci. Le 12 janvier 1554 le traité était conclu et signé » (1).

C'était chose toute normale de voir ce serviteur éprouvé des princes de la maison d'Autriche demander son portrait au peintre que, fort probablement, il avait été chargé, par son maître, de présenter à la souveraine.

L'œuvre a souffert ; mais elle conserve pourtant l'empreinte irrécusable de son origine. Le diplomate est à mi-corps, de face et vêtu de noir, très simplement : pourpoint de velours, manches de

(1) Ern. Gossart, dans *Biographie nationale*. t. XIX, col. 68.

soie ; au cou une étroite fraise et béret de velours noir. Un gant à la main gauche, il s'appuie sur une table recouverte d'un tapis vert. Blond, sans beaucoup d'apparente énergie, le personnage porte une barbe légère fourchue. On peut ranger cette image parmi les bonnes productions de son auteur. Elle n'a du reste qu'une importance secondaire, envisagée au point de vue de l'art, mais se signale surtout par l'intérêt qui s'attache à l'individu qu'une tradition ancienne désigne comme y étant représenté.

A quatre années d'intervalle, en 1557 donc, sera peinte l'effigie de Jeanne Lullier, femme de Simon. L'œuvre appartient dès lors à une période plus avancée de la carrière de son auteur. La disparité de l'âge des époux s'accuse assez ; c'est même pour la dissimuler, pense M. Castan, qu'il fut perpétré une fraude dans l'énonciation de l'âge du mari.

La toute jeune femme est charmante sous la coiffe blanche des bourgeoises mariées. Et si Moro n'est pas, à proprement parler, le peintre des grâces féminines, ce que ne fut d'ailleurs aucun portraitiste du Nord avant van Dyck, il sait pourtant mettre dignement en relief la délicatesse des traits et la fraîcheur du teint de son jeune et gracieux modèle. Jeanne Lullier avait 22 ans à peine.

Le 19 juillet 1554 Philippe d'Espagne débarquait à Southampton. Dans sa suite brillante figuraient les ducs d'Albe et de Feria — ce dernier capitaine des gardes et plus tard l'époux de lady Jane Dormer, très avant dans les bonnes grâces de la reine —, le prince d'Eboli, Ruy Gomez de Sylva, « sommelier de la cour », l'un des intimes du jeune roi. Les comtes d'Egmont, de Hornes, bien d'autres à peine moins exaltés, étaient du voyage.

Notre peintre avait-il attendu le royal fiancé, son maître ? Tout porte à le croire.

A côté de son principal portrait de la reine, Moro exécuta sans doute la miniature, sur plaque d'or, que déjà lui attribue l'inventaire des collections de Charles Ier, œuvre aujourd'hui pos-

sédée par le duc de Buccleuch (1). On put voir aussi à la « Tudor Exhibition », en 1890, une exquise miniature, sur ardoise, d'Elisabeth, à 21 ans, peinte dès lors en 1554, exposée sous le nom de Moro et digne absolument de lui (2). Elisabeth, à la vérité, fut présente au mariage de sa sœur, mais leurs rapports étaient peu cordiaux, encore que Philippe s'entendît au mieux avec sa belle-sœur. (3)

D'autres miniatures sont attribuées à Moro dans les collections d'Angleterre. Le marquis d'Hastings possédait un portrait en miniature de Roger Ascham, un des précepteurs d'Elisabeth, œuvre signée, appartenant aujourd'hui à M. Pierpont Morgan. (4)

Il résulte d'un document des archives d'Utrecht qu'au mois de janvier 1554, Antonis Mor et sa femme « Metgen » (prénom non encore expliqué) recevaient de Gisbert Damen un immeuble enseigné « la ville de Cologne » (5). C'est sans doute peu après l'accomplissement de cette cession que l'artiste s'embarqua pour l'Angleterre. Rien, du reste, ne prouve que le couple comparut en personne.

Sur la date du mariage du peintre, sur le nom patronymique de sa femme, les archives locales sont muettes. De souche néerlandaise comme son mari, « Metgen » était veuve. Elle avait retenu d'un précédent mariage une fille, mariée dès l'année 1564 à Pierre Janssen Stamproy. La jeune femme reçut de son beau-père et de sa mère l'immeuble provenant de Gisbert Damen (6). Il s'agissait probablement d'un douaire.

Une chose pourtant semble établie : Moro s'était marié

---

(1) Elle figurait à l'exposition du Burlington Fine Arts Club, en 1909.

(2) Appartenant à J. Lumsden Propert Esq. N° 4123 du Catalogue.

(3) Hume. *Loc. cit.*

(4) Reproduite dans le catalogue de sa collection par le Dr. Williamson, t. III, p. 33, n° 400 [Miniatures]. Roger Ascham fut également au service de Marie Tudor.

(5) C. Kramm : *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.* Amsterdam, 1860, p. 1157.

(6) Ibid.

jeune, et sa femme ne le suivit point dans ses voyages, du moins en Angleterre.

Nous en avons la preuve péremptoire.

Dans la notice consacrée au peintre Josse van Cleve, surnommé « le fou », van Mander parle de la présence de ce remarquable artiste à la cour de Philippe et Marie, à Londres. Van Cleve avait entrepris le voyage, escomptant des succès auxquels lui donnait sûrement le droit de prétendre un incontestable talent. Moro, si obligeamment qu'il se fût employé à servir les intérêts de son confrère, ne vit point se réaliser son attente. Des œuvres de Titien avaient été offertes au roi; Philippe même en avait commandé au grand artiste (1) ; il ne semble pas avoir avantagé d'autres peintres. Van Cleve, outré, s'en prit à Moro de son échec. Le traitant d'ignare, de sot présomptueux, il lui conseillait dérisoirement d'aller à Utrecht soustraire sa femme aux entreprises des chanoines, sans compter beaucoup d'autres propos injurieux.

Quand Moro voulut châtier l'insolent, Cleve se blottit sous la table. « Moro, termine van Mander, ne le jugea pas digne de sa colère. » Nous n'allons pas jusqu'à prétendre que son retour au pays, s'il eut lieu à ce moment, fut hâté par les outrages de son confrère égaré. Une chose, toutefois, ressort du récit de van Mander, l'unique historien quelque peu informé des circonstances de la vie du peintre : Moro fut en Angleterre durant une partie du séjour de l'époux de Marie Tudor (2).

Il avait regagné les Pays-Bas avant l'expiration de l'année 1554, date inscrite sur un remarquable portrait de Marie de Hongrie, identifié par M. Lionel Cust (3), œuvre conservée au palais de Holyrood, à Edimbourg.

Cette peinture, donnée comme la comtesse de Lenox, outre

---

(1) J. C. Robinson : *Titian's picture of the Entombment of Christ*. London, 1908.

(2) Ce premier séjour prit fin au mois d'août 1555.

(3) *Dict. of National Biography*. Reproduit une première fois dans le travail de M. de Loga : *Antonis Mor als Hofmaler Karls V und Philipps II*. Vienne, 1908.



MARIE DE HONGRIE.
(Collection royale d'Angleterre, Holyrood Palace, Edimbourg.)

sa belle exécution, est remarquable par son caractère de dignité. Elle montre la sœur de Charles-Quint jusqu'aux genoux, vêtue de noir et coiffée du bonnet des veuves, d'où pendent, enroulés, de longs voiles blancs. Au cou une étroite fraise plissée, de même aux manches. Les mains, ramenées en avant, sont fort belles ; la droite tient les gants.

La gouvernante des Pays-Bas se présente, à tous égards, comme des plus sympathiques. Son visage reflète l'intelligence et la bonté, qualités dont elle fit preuve. L'œuvre est, en somme, fort belle et nous pouvons, l'ayant longuement étudiée sur place, lui attribuer les titres les plus sérieux à l'authenticité.

Elle dut, peut-on croire, être créée spécialement pour Marie Tudor, supposition que semble confirmer sa présence dans les collections royales d'Angleterre.

Moro était revenu de son voyage comblé d'honneurs. Indépendamment de la haute rénumération de son portrait de la reine — cent livres sterling, selon van Mander — il rapportait une chaîne d'or et le titre de chevalier, lequel, sans doute, lui fut conféré avant son départ et n'a cessé, depuis, de lui être attribué par les auteurs anglais.

Le mariage de Philippe d'Espagne avec Marie d'Angleterre avait fait du peintre presque le sujet des deux couronnes. Son œuvre, en revanche, accuse avec une netteté complète la force des influences ethniques.

Encore perceptible chez les portraitistes illustres venus à sa suite dans l'un et l'autre pays, son souvenir persiste dans leurs œuvres durant fort longtemps. Aux Anglais il inspire la dignité de l'allure, aux Espagnols la hauteur de l'expression.

VII

DERNIER SÉJOUR DE L'EMPEREUR DANS LES PAYS-BAS ; SON ABDICATION. — MORO FAIT LE PORTRAIT DE GUILLAUME D'ORANGE. — SA VALEUR COMME PEINTRE DE SUJETS RELIGIEUX. — UNE TOILE DU LOUVRE ET DE CHANTILLY : LE « CHRIST RESSUSCITÉ », DANS UNE COLLECTION PRIVÉE. — PHILIPPE II A BRUXELLES. — SON PORTRAIT APRÈS SAINT-QUENTIN. — LE JEUNE ALEXANDRE FARNÈSE POSE DEVANT MORO. — PORTRAITS D'INCONNUS.

Au mois de septembre 1555, celui qu'on nommait couramment alors le « roi d'Angleterre » prenait part, à Bruxelles, aux conseils réunis par l'Empereur méditant le grand acte de son abdication.

Depuis plus d'un an, déjà, Charles-Quint ne s'occupait plus des affaires publiques, régies par sa sœur Marie de Hongrie et par l'évêque d'Arras (1). Quand Moro alla, de la part de ce dernier, lui offrir le portrait de la reine d'Angleterre, sa belle-fille, il ne fit preuve d'aucun empressement à l'accepter. « Je ne tiens plus maison, dit-il, j'ai tout abandonné à mon fils ». Pourtant, il garda l'effigie.

Granvelle ayant interrogé le peintre sur la somme que lui avait donnée l'Empereur : « Aucune », fut la réponse. A l'intervention du chancelier, mille florins furent alors comptés à l'artiste. « Si ce que l'on rapporte est exact, dit van Mander, ceci se serait passé un an et demi après le retour du peintre d'Espagne », ce qui concorde parfaitement avec notre supputation de la durée du séjour de Moro dans la péninsule ibérique.

---

(1) GACHARD, dans *Biographie nationale*. t. III, p. 385.

Le 25 octobre, de la petite maison qu'il avait voulu occuper à la limite du Parc, l'endroit où s'élève aujourd'hui le Palais de la Nation, Charles-Quint, monté sur une mule, s'acheminait vers l'antique résidence des ducs de Brabant, sur le Caudenberg, où, par ses ordres, étaient rassemblés les pouvoirs de l'Etat. « Jamais, dit Gachard, il n'y avait eu, jamais depuis l'on ne vit aux Pays-Bas d'assemblée nationale aussi nombreuse, aussi brillante que celle qui allait recevoir les adieux de Charles-Quint. Lorsque tous les députés eurent pris les places qui leur étaient destinées, l'Empereur entra dans la salle, tenant de la main gauche un bàton qui lui servait de soutien et ayant la main droite appuyée sur l'épaule du prince d'Orange. »

Le caractère impressionnant de la cérémonie était moins dans la pompe qui l'environnait — encore que les plus hauts personnages de l'Etat y fussent présents, — que dans sa portée politique et l'émotion qui étreignait le cœur de tous les assistants.

Le grand acte dont l'évocation a servi de thème, il y a trois quarts de siècle, à une page imposante du peintre Gallait, fut, comme le constate un historien anglais (1), d'une austérité contrastant avec le caractère pompeux dont elle s'environne sous le pinceau du fameux coloriste belge.

L'Empereur et sa cour étaient vêtus de noir. Ils portaient le deuil de la reine de Castille, Jeanne la Folle, mère de Charles-Quint, dont la mort datait de peu de mois. Granvelle, représenté comme cardinal, ne revêtit la pourpre que plusieurs années plus tard.

A aucun moment la capitale ne vit, en même temps, réunie dans ses murs semblable affluence de princes. Les chroniqueurs se plaisent à faire remarquer qu'à ce moment l'on y compta jusqu'à sept têtes couronnées : l'Empereur, son fils, le roi de Bohême et la reine son épouse ; Eléonore, reine douairière de France ; Marie

---

(1) Stirling Maxwell.

de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, enfin Muley Hassem, roi dépossédé de Tunis (1), sans compter les ducs et duchesses de Savoie, de Lorraine et une multitude presque innombrable de ducs, de princes, marquis, comtes, barons de différentes nations venus avec plus de douze mille chevaux.

Nul doute qu'en serviteur dévoué du monarque, de ses sœurs, de son fils et du chancelier, Moro fut témoin de la poignante cérémonie des adieux. Bien que très officielle, on peut croire qu'elle réunissait aussi des familiers du palais auxquels appartenait la confiance de l'Empereur, et notre peintre était de ceux, là.

Entre les illustres personnages faisant partie de l'assemblée et sur lesquels rayonnait la faveur du maître, figurait, au tout premier rang, un jeune homme à qui l'entrée en scène de Philippe II devait créer un rôle à peine prévu alors : Guillaume de Nassau. Par la naissance, par la fortune, à nombre d'autres titres, sa place était aux plus hauts degrés du trône. C'était, nous l'avons vu, la main appuyée sur son épaule, que l'Empereur, prématurément vieilli, soutenait sa marche à son entrée dans la salle des Etats. Dans cette attitude même furent prononcées les émouvantes paroles adressées à ses peuples.

A vingt deux ans à peine, celui que l'histoire devait connaître comme « le Taciturne », venait d'être investi du commandement de vingt mille hommes, réunis à Givet ; il construisait les forts de « Philippeville » et de « Charlemont », pour protéger les frontières du Hainaut et du Brabant. Ainsi, nonobstant sa jeunesse, c'était

---

(1) Celui-ci posa certainement devant Moro. Rubens possédait deux études du « roi de Tunis » exécutées par lui-même d'après notre peintre. Sans doute faut-il en chercher le souvenir dans deux estampes de Pontius d'après Vander Horst, pièces rares et dont le texte rappelle le séjour à Bruxelles de Muley Hassem. L'une de ces pièces représente « Jean Baptiste de Tassis, seigneur de Hemessen (Hemixem), vestu à la façon des grands de la cour de Muley Hazen, qui logea en son hostel à Bruxelles, quand il vint implorer le secours de l'Empereur Charles V. » N. Vander Horst *delin.* Paul Pontius *sculp.*

GUILLAUME DE NASSAU (le Taciturne).

(Galerie de Cassel.)



un véritable chef d'armée. Un portrait de la galerie de Cassel nous montre le prince revêtu de l'armure. Comme le duc d'Albe, dont les événements allaient faire le plus implacable de ses ennemis, il tient de la main droite le bâton de commandement ; la gauche est posée sur un heaume au panache rouge-orangé.

Ce tableau, nous apprend le conservateur même de la galerie de Cassel, M. O. Eisenmann, n'a été connu et apprécié que depuis son nettoyage en 1883. On y découvrit alors l'inscription faisant connaître le personnage et on l'attribua à François Pourbus, le dénommant : « Un prince d'Orange ». Ensuite il passa au contingent de Frans Floris, puis à celui d'Adrien Key. Ces attributions, dit le savant critique allemand, sont aujourd'hui insoutenables (1).

Précieuse non moins au point de vue historique qu'au point de vue artistique, cette image est singulièrement expressive en sa simplicité. Pour les moins avertis, l'homme d'Etat prédomine sur le guerrier. La barbe, à peine, commence à pousser au menton, mais les sinus frontaux, déjà creusés, le regard profond et méditatif, le nez ferme et droit, la lèvre impérieuse, tout cela concourt à former un ensemble d'intérêt exceptionnel pour l'histoire.

C'est à tort, au reste, qu'on chercherait à le mettre en contradiction avec les faits. L'absence de la Toison d'or, par exemple, pourrait sembler, à première vue, contredire la vraisemblance de l'identification. Elle est pleinement justifiée pourtant. Guillaume, appelé à son haut commandement le 22 juillet 1555, ne fut créé chevalier de l'ordre que l'année suivante, dans le chapitre tenu le 21 janvier. C'est donc entre ces deux dates que se classe la production du précieux morceau, dont un examen récent légitime, à nos yeux, la restitution à Moro.

Observons d'ailleurs que le peintre était en quelque sorte imposé au choix de son illustre modèle. Egalement en faveur

---

(1) *Die Galerien Europas.* Leipzig, Seeman, pl. 26.

auprès de Charles-Quint, de son fils et de la régente ; protégé par l'évêque d'Arras, à ce moment l'ami du prince d'Orange, celui-ci, à moins de le vouloir expressément, ne pouvait choisir à Bruxelles un artiste plus absolument digne de sa confiance. Ajoutons que, sous le rapport du style, de la technique, de la précision du détail, l'œuvre se rattache par des liens nombreux à d'autres issues de son pinceau. Déjà M. Eisenmann a fait ressortir la coïncidence avec le portrait du duc d'Albe. « L'avoir considéré une fois, c'est ne l'oublier jamais », ajoute le distingué critique (1).

Nous avons, à plus d'une reprise, insisté sur la sensation produite à l'Exposition des Trésors d'Art, à Manchester, en 1857, par l'apparition des portraits de Moro. Pour la critique française ce fut, peut-on dire, une révélation. L'histoire de l'art français, où marquent les noms de quantité de maîtres de race néerlandaise, où, par exemple, se signalent des portraitistes tels que Pourbus, ne vient évoquer à aucun moment le souvenir d'un maître que les pays voisins avaient aussi puissamment mis en relief. Moro a pu, sans doute, à quelque moment de sa carrière, être en rapport avec des Français; rien pourtant ne semble indiquer qu'il ait été, de la part de leur nation, l'objet d'aucune gracieuseté, moins encore d'aucune prévenance. Entre les personnages nombreux qui posèrent devant son pinceau, les Français durent être en nombre très limité.

A remarquer, en effet, que sa situation auprès de l'Empereur et du roi son fils devait peu favoriser les rapports avec eux. Rien ne nous autorise, jusqu'à nouvel ordre, à nous rallier à la thèse des auteurs qui, à la veille du mariage de Philippe II avec Elisabeth de France, font entreprendre à Moro le voyage de Paris pour y tracer le portrait de la royale fiancée.

François I[er], peut-être à la sollicitation de la reine Eléonore,

(1) L'Empereur d'Allemagne, nous apprend l'ancien directeur de la Galerie de Cassel, a fait copier plusieurs fois la peinture que le directeur d'un grand musée de Hollande offrit de payer non pas en la couvrant d'or, mais son poids en œuvres de Rembrandt.

entama des négociations avec divers peintres des Pays-Bas en vue de les amener à entrer à son service. Van Scorel fut du nombre, mais déclina les offres avantageuses du Roi Très Chrétien, « ne désirant pas, assure van Mander, se faire un peintre de cour. »

S'adressa-t-on à l'élève après avoir échoué auprès du maître? Rien ne nous autorise à l'affirmer. Une chose non douteuse est que van Cleve, à son tour sollicité, prêta aux propositions une oreille favorable. Le roi de France, rapporte Guichardin, « ayant envoyé en poste messager exprès par deça, pour conduire en court quelque painctre expert et accomply en son art, Josse van Cleve feut esleu et conduit en France où il a fait les portraits du Roy, de la Royne, et autres Princes du Royaume ».

Moro, s'il eut quelque renom parmi les Français, ce qui n'est point douteux, ne fut pas en mesure de leur montrer beaucoup de ses œuvres. La mention que fait de lui Félibien (1) n'a rien de particulièrement élogieux. A entendre cet auteur, ce qui le fit considérer davantage fut la faveur dont il jouit auprès de l'Empereur Charles-Quint et de Philippe d'Espagne, par le moyen du cardinal Granvelle qui fut son protecteur.

« Je n'ay veu, ajoute-t-il, qu'un tableau de luy que l'on estime son chef d'œuvre et que l'on montrait à Paris il y a quelques années. Il estoit composé de cinq figures : la principale estoit un Christ ressuscité ; à côté de lui Saint Pierre et Saint Paul et deux anges au dessus.

« Vous voyez qu'il n'y a rien dans l'invention qui puisse faire juger avantageusement du génie de ce peintre. L'ordonnance estoit de mesme. Quant au dessein il estoit assez correct, et les carnations assez bien peintes, mais pourtant d'une manière seiche et un peu tranchée. Il y a apparence que ce qui rend ses ouvrages aussi estimez qu'ils sont en Flandre, c'est qu'il s'en trouve peu. »

(1) *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres.* Paris, 1685, t. I, p. 716.

Tout ceci n'est guère obligeant et semble prouver que le nom de Moro, en France, ne jouissait pas d'un haut prestige. Et cela on se l'explique, ses œuvres y étant si peu répandues.

Le sujet de la peinture décrite par Félibien, quoiqu'il en pense, prêtait amplement à une page imposante sous le pinceau d'un Dürer, d'un Titien, d'un Rubens. L'école d'Utrecht y allait avec un moindre élan. Moro, pour sa part, n'était pas doué pour rompre avec ses traditions de sagesse ou, plus justement, ne se trouva pas en mesure de lui tracer d'autres voies.

Vasari tenait de Lampsonius, « *che il Moro ha fatto una tavola bellissima d'un Christo che resuscita, con due angeli et san Pietro et san Paulo, che è cosa maravigliosa* ». Par notre photographie le lecteur jugera de la valeur de l'éloge inspiré à Lampsonius par l'amitié.

L'œuvre de Moro a toute une histoire. Apportée en France par le peintre hollandais Emmanuel De Witte, dès avant 1683, elle fut, semble-t-il, exhibée un temps à Paris, pour être ensuite acquise par le Prince de Condé (1). L'abbé Quesnel, dans une lettre à son illustre maître, en date du 9 avril, en parle comme du « beau tableau d'Ant. Mor. » Passée au Louvre, alors le Museum central des Arts, sous la République, comme bien d'émigré, elle occupa une place dans ses galeries jusqu'à la chute de l'Empire. On en trouve même une gravure au trait dans les *Annales* de Landon pour 1807 (2). Elle avait été portée aux inventaires comme de Pourbus le vieux, chose assez curieuse, le nom de Moro y ayant été attaché dès l'origine de son acquisition par Condé. Au mois d'avril 1816 elle faisait retour à son ancien possesseur (3).

Nous reproduisons la peinture, appartenant aujourd'hui au

(1) *Revue de l'art ancien et moderne*. T. VII, p. 228.

(2) *Annales du Musée*. T. XV, pl. 15.

(3) La gracieuse obligeance de M. Paul Leprieur, conservateur des peintures du Musée national du Louvre, nous procure cette opportune information.



LE CHRIST RESSUSCITÉ, 1556.

(Collection du lieutenant-colonel Droogleever, Nimègue.)

lieutenant-colonel Droogleever, à Nimègue (1). On la vit en 1895 à l'exposition rétrospective d'Utrecht. Elle n'y passa point sans discussion. Qu'il s'agisse de l'œuvre-type, nous inclinons fort à le croire. Le morceau était indiscutablement ancien. On invoqua contre son authenticité le fait d'être peint sur toile, argument sans portée, les inventaires de la collection du prince de Condé établissant, en effet, que l'œuvre faisant partie de ses collections *était sur toile*

C'est de M. P. A. Verlinde, peintre-restaurateur et marchand de tableaux d'origine française, fixé à Anvers où il mourut, en 1877, que M. Droogleever acquit sa peinture.

Comme le prouvera notre reproduction, les influences italiennes s'y montrent prédominantes. Le Christ, nu jusqu'à la ceinture, n'est pas dénué de noblesse. Il porte à son côté la trace du coup de lance, ses mains gardent les stigmates des clous dont il fut crucifié. Les anges, aux grandes ailes, occupant la partie supérieure de la toile, ne sont point exempts de charme, particulièrement celui de gauche, vu de profil, les bras croisés en adoration.

Latéralement et à mi-corps, aussi, les figures de Saint Pierre et de Saint Paul. Ce dernier, presque de face, la main gauche appuyée sur un volume, indique de la droite le Sauveur ressuscité. Le propriétaire de l'œuvre désigne cette figure, avec toute apparence de raison, comme un portrait du peintre lui-même (2). Tête énergique et expressive, strictement peinte d'après nature. C'est évidemment la meilleure partie d'un ensemble d'extrême froideur et d'un coloris peu harmonieux. Sur la cimaise du sépulcre, et comme gravés dans la pierre, les mots :

ANT. MORUS. PHIL. HISP. REGIS. PICTOR. F. A. M. D. LVI (3).

---

(1) Nous devons de vifs remercîments à l'honorable officier supérieur pour nous avoir mis en possession de la photographie reproduite.

(2) Sans doute Saint Pierre est-il un autre portrait.

(3) Le catalogue de l'exposition d'Utrecht imprimait par erreur M. D. LXVI. La peinture mesure 1 m. 75 de haut sur 1 m. 60 de large.

L'ordonnance, le style, autant que la gamme des colorations, suggèrent le souvenir des maîtres florentins de la décadence. Moro, dans ses pages religieuses, se confond ainsi avec la masse des représentants de l'école d'Utrecht, dont le musée archiépiscopal rassemble des spécimens si intéressants.

Entre les toiles ayant, semble-t-il, échappé à la fureur des iconoclastes, mais aujourd'hui perdues, figuraient une *Descente de croix* et une *Salutation angélique* par Moro, œuvres léguées au chapitre de l'église Saint Jean en 1596, par le doyen Renesse (1). Elles avaient dû, nécessairement, voir le jour à Utrecht même.

La date de 1556 inscrite sur le *Christ ressuscité* apparaît encore sur deux portraits : homme et femme, au Musée de Vérone. Le portrait masculin surtout est fort beau (2).

Rentré dans les Pays-Bas, peut-être à la suite du roi, comme l'ont pensé divers auteurs, le peintre allait voir cette cour de Bruxelles, la veille si brillante, si pleine d'animation, en quelque sorte le centre politique de l'Europe, réduite presque au rang d'un gouvernement de province par le départ de l'Empereur, des reines ses sœurs et de leur suite. Sans doute la faveur de Philippe II et de Granvelle lui demeurait ; mais l'avenir était sans sérénité. Le nouveau roi, à peine arrivé au pouvoir, se voyait contraint de ressaisir les armes et cela, au lendemain à peine de la trêve de Vaucelles.

Si, comme tout semble l'indiquer, Moro passa à Utrecht la majeure partie de l'année 1556, son service auprès du roi dut le rappeler à Bruxelles dès l'année suivante. Trois œuvres créées en 1557 ne devaient point tarder à le remettre en grande évidence.

---

(1) Dodt. van Flensburg : *Archief voor Kerkelyke en Wereldsche Geschiedenis*. t. II, p. 78.

(2) M. de Loga lui attribue le modèle du beau portrait de Granvelle, gravé par Suavius en 1556. Rien ne s'y oppose sans doute ; néanmoins Suavius était un maître pleinement en mesure de créer lui-même le dessin de sa planche.



GENTILHOMME INCONNU.

(Museo civico, Vérone.)



PHILIPPE II.

(Bibliothèque de l'Escurial.)

La plus considérable, un portrait en pied de Philippe II, décorant aujourd'hui la bibliothèque de l'Escurial, y fait pendant au portrait du monarque arrivé au déclin de sa vie, œuvre imposante de Pantoja de la Cruz.

Par le portrait de Moro, une des rares effigies du roi revêtu de l'armure et tenant le bâton de commandement, très long insigne porté transversalement, Philippe avait tenu à consacrer le souvenir de la victoire des armes espagnoles à Saint-Quentin. Aussi le peintre semble-t-il avoir voulu donner à son personnage une allure martiale aussi peu d'accord avec le tempérament du modèle qu'avec ses propres habitudes. L'heure n'était point venue encore où l'Espagne connaîtrait en Velazquez le magistral interprète de ses hautains cavaliers.

Vu de trois quarts, nu-tête et déganté, Philippe II porte sur une cotte de mailles dorée la cuirasse étincelante aux riches damasquinures. Sur sa poitrine la Toison d'or est suspendue à un ruban rouge ; au bras droit un brassard de même couleur. Il est chaussé de hautes bottes fauves rattachées à la trousse bouffante par des lanières de cuir passant sur une culotte blanche. Cela n'est guère harmonieux. Le roi fait un grand écart vers la droite et la crânerie de l'attitude est encore accentuée par l'inclinaison de la garde de l'épée sur laquelle s'appuie la main gauche. Le visage, néanmoins, est inerte et n'a rien qui s'adapte à l'allure guerrière de l'homme représenté. Moro avait un trop profond souci d'exactitude pour donner au roi cette dégaine de matamore, sans y avoir été formellement invité. Dans tous les cas, il y réussit médiocrement.

Mais, disons le, la physionomie générale de la peinture suscite à peine l'idée de l'intervention de son pinceau. N'empêche que l'inventaire des œuvres rassemblées à l'Escurial à la date du 1er juin 1575, semble porter témoignage de l'authenticité de la toile.

« *Un retrato entero del Rey Don Phelippe nuestro Señor, armado con mangas de malla y coselete con un baston en la mano y banda roja, con botas y espuelas y calças blancas de pincel y sobre*

lienzo, de mano de Antonio Moro. Es retrato de la mañera que andava quando la guerra de Sant Quintin. » (1)

Charles-Quint avait tenu à se faire représenter par le Titien comme il avait paru sur le champ de bataille de Mühlberg ; Philippe, en faisant sa commande à Moro, s'inspirait ici de l'exemple paternel. De sa propre initiative ou par la volonté royale, l'interprète de sa personne n'a pas laissé de se souvenir de même du Titien. La préoccupation de grossir la forme, d'amplifier le geste, et quelque bouffissure même des traits, suggèrent l'impression d'une œuvre de Rubens suivant de près le retour du peintre d'Italie. L'impression nous était venue devant la peinture même ; elle persiste devant la photographie, nonobstant le texte des archives de l'Escurial. Ce Philippe II héroïque n'est pas plus celui de l'histoire que de la légende.

En faveur cependant de l'authenticité de la peinture, nous faisons remarquer qu'entre les portraits cités par Argote de Molina comme figurant, en 1582, dans le Salon real du Pardo, n'est pas compris ce portrait du roi. L'original, s'il y trouva sa place, n'a donc point péri dans l'incendie de 1604.

Rubens a pu sans doute le connaître et l'on croit en retrouver le souvenir dans plus d'une de ses effigies princières.

Mais si ce Philippe II guerrier n'avère point son origine avec une éloquence bien persuasive, rien n'atteste avec une autorité plus haute l'intervention du magnifique portraitiste hollandais que l'image en pied du jeune Farnèse, appartenant au Musée de Parme.

Créée sans doute à Bruxelles et, comme la précédente, datée de 1557, l'œuvre mérite non seulement de compter parmi les productions capitales de son auteur mais, mieux encore, de prendre rang parmi les plus beaux portraits qui soient.

Alexandre Farnèse, né en 1545, compte douze ans à peine dans le portrait de Moro. Grave et très élancé pour son âge, il détache, sur un fond sombre, son élégante silhouette, dans un costume

---

(1) Narciso Sentenach : *La Pintura en Madrid.* Madrid, 1907, p. 18.

de soie blanche très ajusté. La toque de velours noir, ornée d'une touffe de plumes blanches, crânement posée en arrière, dégage le front intelligent. Un mantelet de satin aux puissants reflets métalliques, fourré de martre zibeline, est négligemment jeté sur les épaules. La main gauche repose sur l'épée; la droite tient les gants, d'un geste naturel. Tout l'ensemble est empreint d'une suprême distinction ; c'est vraiment un prince qui apparaît à nos yeux.

D'apparence aimable et éveillée, offrant avec Marguerite de Parme, sa mère, une ressemblance frappante, ce fragile rejeton des Farnèse, dont le jumeau ne vécut point, a procuré à son habile interprète le thème d'un chef-d'œuvre (1). A peine mentionnée il y a trente ans, cette page, comparable aux plus séduisantes de van Dyck, impressionne vivement le spectateur non averti (2). Il ne lui a manqué pour prendre rang parmi les merveilles du portrait que d'appartenir à une galerie plus généralement fréquentée. (3)

Moro n'est foncièrement ni le peintre des attraits de la femme, ni celui des grâces de l'enfant. Non plus que ses contemporains de race germanique il n'a le souci d'embellir. Rapprocher Holbein, portraitiste de la cour d'Angleterre, de van Dyck, élevé à la même dignité un siècle plus tard, suffit à caractériser l'évolution qui doit s'accomplir dans la conception de la beauté féminine sous l'influence de la reine Henriette. Dans nos provinces et surtout en Espagne, l'austérité du costume, autant que la gravité de l'expression, venait peu en aide au peintre, où il aurait pu être question de rehausser la beauté de quelque chose de plus que la simple parure, de richesse conforme aux positions sociales.

---

(1) Le chev. Victor de Stuers, à La Haye, possède un charmant petit portrait en buste du jeune Farnèse en armure lamée d'or. C'est sans doute une étude par Moro.

(2) Meissonier en eut la première photographie.

(3) Nous n'en voulons pour preuve que la réputation du portrait allégorique du jeune Farnèse, au musée de Naples, œuvre d'ailleurs charmante de Francesco Mazzuoli. La ville de Parme, sous les traits d'une adorable jeune femme y est représentée embrassant le futur souverain du duché avec une ineffable tendresse. Il faut le dire, pourtant, le portrait de Moro est d'une portée infiniment plus haute.

La preuve nous en sera fournie, au musée de Besançon, par le portrait de Jeanne Lullier, la toute jeune épouse de Simon Renard. Daté de 1557 et, comme les précédents, sans doute peint à Bruxelles, il nous montre « l'ambassadrice » vêtue, comme le voulait sa situation de dame non titrée, de la robe noire et du bonnet des filles de bonne bourgeoisie. Charmante d'ailleurs par sa simplicité même, elle semble avoir évoqué chez le peintre le souvenir des « ladies », dont il eut l'occasion d'étudier à Londres les délicieux portraits par Holbein.

Encore dans la série des œuvres de la féconde année 1557, nous apparaît, à Dresde, un portrait masculin d'adjonction récente à l'œuvre du maître. Longtemps envisagée comme du fameux portraitiste italien Morone (1525-1578), fréquemment confondu avec notre peintre par le talent et l'analogie du nom, la toile est aujourd'hui, à bon droit, restituée à son légitime possesseur.

L'homme, aux traits vulgaires, au front bas, au nez épais, à la lèvre brutale, est de belle prestance. Ses cheveux et sa barbe d'un noir intense, son costume de velours sombre aux manches tailladées de soie blanche, la dague passée à sa ceinture, lui donnent l'aspect de quelque méridional de l'entourage de l'Empereur ou de son fils.

On peut en dire autant du jeune chevalier de saint Jacques, daté de 1558, appartenant au musée de Budapest et dont une réplique figure, sous le nom de Coello, au musée de Madrid (1). L'origine espagnole du personnage paraît assez évidente, tenant compte de cette circonstance, pourtant, qu'il y eut aux Pays-Bas des portraitistes de haute valeur au temps même de Moro : les Pourbus, les Key, etc. Où il s'agit d'un simple portrait en buste, la détermination est sujette à beaucoup d'incertitude.

---

(1) N° 1039. Pour le personnage, le catalogue balance entre Antonio Perez, secrétaire de Philippe II, et D. Francisco Herrera y Saavedra, chevalier de saint Jacques et le gendre de Coello. Information due à l'obligeance de M. le Dr. Simon Meller, du musée de Budapest.



UN CHEVALIER DE SAINT-JACQUES.

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

VIII

LE PEINTRE DANS SA VIE PRIVÉE. — SA FAMILLE. — SON PORTRAIT (MUSÉE DES OFFICES, A FLORENCE). — PORTRAIT DE SA FEMME (GALERIE DU PRADO, A MADRID). — PORTRAITS DE JEAN LECOCQ [GALLUS] ET DE SA FEMME (GALERIE DE CASSEL). — PHILIPPE MOR VAN DASHORST, CHANOINE D'UTRECHT PAR LA GRÂCE DU ROI. — LA MÉDAILLE DE MORO. — UN MOT SUR « ETIENNE DE HOLLANDE ».

Moro, s'il fut à Bruxelles au cours des années 1558-1559, n'y dut faire qu'un séjour peu prolongé. Utrecht restait non seulement le centre de ses affections, c'était aussi le siège de ses intérêts. On peut croire qu'après ses pérégrinations lointaines, il y venait chercher, au milieu des joies de la famille, un repos bien mérité, reprenant contact avec ses amis, comme avec son vieux maître.

De la famille du peintre, à vrai dire, nous savons peu de chose. Inutile de rappeler le dépit éprouvé par van Mander en voyant accueillir avec une mauvaise grâce insigne, par les enfants de l'artiste, ses demandes d'information. La femme au prénom inusité de « Metgen », — prénom que notre savant ami le Dr. Muller, l'archiviste d'Utrecht, croit pouvoir dériver de « Machteld » : Mathilde — l'accompagnait-elle quand il remit à la voile pour l'Espagne, au cours de 1558 ? M. Muller le pense ; nous inclinons plutôt vers la négative.

Faire, au XVIe siècle, le voyage de l'Espagne n'était pas une entreprise minime et, pour fréquemment que pût se réaliser la chose où il s'agissait des hommes de cour (1), des gens de robe,

(1) Lors de l'arrestation du comte d'Egmont, en 1567, Jean Hinckaert fit en vingt jours le voyage de Bruxelles à Madrid pour aller implorer le roi en faveur de son ami. Vicomte DE GHELLINCK-VAERNEWYCK : *Un complot contre le duc d'Albe.* Anvers, 1901, p. 17.

de ceux, enfin, que leur situation appelait à prendre directement les ordres du roi, à conférer avec ses ministres, il ne semble pas que les femmes suivissent leur époux en l'occurence.

Plein d'aménité pour son peintre, Philippe étendait volontiers sa bienveillance aux membres de sa famille, à ceux qui dépendaient de lui.

Un frère de Moro servait dans les hallebardiers de sa garde; un fils lui étant né à Bruxelles en 1557, le roi voulut être personnellement le parrain de l'enfant (1). Nous le verrons, de même, s'intéresser, l'année suivante, au fils de son peintre encore étudiant de l'université de Louvain (2).

En relevant la date de 1558 sur le portrait de Moro par lui-même, au musée des Offices, à Florence, l'on peut, croyons-nous, envisager cette splendide création comme ayant dû voir le jour dans le calme de la maison familiale. Nécessairement il s'agit d'une œuvre intime.

Représenté assis devant le chevalet, armé de la palette, l'artiste à qui sa haute stature permet de dominer le spectateur, porte sur nous un œil bienveillant. La dignité de son attitude s'accorde de tout point avec celle qu'il semble, comme d'instinct, donner à ses modèles. Pour avoir supérieurement rendu les traits de son visage, il n'a point jugé devoir, par sa contenance, s'annoncer par rien qui, dans le geste ou l'attitude, doive ajouter à la considération légitimement due à ses œuvres. Aussi bien un autre devait-il s'en charger pour lui : Dominique Lampsonius.

Ce savant antiquaire et humaniste, dont les informations procurèrent à Vasari ses principales données sur les maîtres des Pays-Bas, était, nous le savons, admirateur passionné de Moro.

Fort jeune — il naquit à Bruges en 1532 — il avait suivi en Angleterre le cardinal-légat Pole, et peut-être rencontré le peintre

---

(1) Nous devons ce renseignement précieux à M. le Dr S. Muller à Utrecht.

(2) Voir page 106.

durant son séjour à Londres, en 1554. L'année même où celui-ci créait l'admirable image que nous avons sous les yeux, Lampsonius, revenu dans les Pays-Bas, traçait sur la toile, encore vierge, posée devant le peintre, un dithyrambe, en douze vers grecs.

En disant qu'il traçait, nous nous souvenons d'une lettre écrite par Lambert Lombard à Vasari, le 26 avril 1565, et où il est dit que nul n'égale Lampsonius en l'art de former de beaux caractères en français, en latin, en italien, même en grec (1). Moro a tracé en trompe-l'œil une feuille de papier, fixée par une épingle à la toile, et portant les vers élogieux de Lampsonius.

Ces vers ont été traduits en latin, en italien, en hollandais. Leur sens n'a pas été, que nous sachions, rendu en français. Les voici donc. Pour faire usage de la langue d'Anacréon, Lampsonius ne dépouille pas sa qualité de Flamand du XVIe siècle. Ce qu'il dit du peintre se répète à satiété dans les rimes hyperboliques gravées au bas des images des célébrités contemporaines par les poètes du temps.

« *O ciel ! de qui cette image ? Du plus fameux des peintres ; de celui qui surpassant Apelle, les anciens, les modernes, de sa main même s'est représenté se regardant dans un miroir de métal. O le noble artiste ! Moro est ici figuré ; attends, il te parlera !* LAMPSONIUS. »

Digne à tous égards de figurer parmi les plus admirables productions du maître par la forme, par le coloris, par le modelé, ce noble échantillon de son art nous le montre dans la force de

---

(1) GAVE : *Carteggio*, t. III, p. 173. Ce même ouvrage contient une lettre de Lampsonius au Titien. PINCHART : *Archives*, t. I. publie un poème latin du jeune Brugeois écrit en l'honneur de Vasari, sur les pages d'un exemplaire de la première édition des *Vite*, ayant appartenu à Lampsonius lui-même ; ce volume est à la Bibliothèque royale.

l'âge et en possession des plus complètes ressources du genre auquel il doit son renom.

Mais Moro, aussi, est l'homme du XVI[e] siècle. Il ignore les grands effets de clair-obscur pour se vouer avec passion à ce que l'on pourrait qualifier la copie intégrale du modèle. Sa prédilection pour les aspects de trois quarts semble évidente. Elle lui procure le moyen d'opposer les reliefs aux méplats, de caractériser avec une précision plus rigoureuse ses personnages. Sous son pinceau, les détails rendus avec une inflexible conscience jamais n'aspirent à affaiblir l'effet d'ensemble. Merveilleuses en leur précision, les diverses parties du visage, les oreilles, sont individualisées comme le sont aussi les mains dans leur forme générique et le geste semble appartenir en propre au modèle. Le thème pourra varier, particulièrement où il s'agira des personnages de haut rang. D'une manière générale, toutefois, le peintre y revient, même en dépit des exigences d'une commande. Et même alors, en plus d'une de ses œuvres, les attitudes favorites se montrent.

En créant pour la postérité sa propre image, Moro aura voulu aussi, ayant perpétué son souvenir, le compléter de celui de la compagne de sa vie, de cette « Metgen » qu'il dut épouser de bonne heure et veuve.

Dans sa remarquable étude sur le peintre, M. de Loga identifie l'épouse du maître avec la « Dame au petit chien », N° 1490 du musée du Prado (1). La remarque est d'un observateur sagace. A la concordance du format, au parallélisme des lignes, se joignent, pour nous persuader, le type et le costume bien néerlandais de la personne. Il est clair que cette dame, coiffée de la cornette des Flamandes ou des Hollandaises, au type tudesque, aux mains puissantes n'appartient pas aux sphères élevées où le peintre trouve ses modèles les plus fréquents.

Alfr. Michiels entendait nous faire voir ici Elisabeth d'An-

(1) *Antonis Mor als Hofmaler* etc. p. 112, fig. 10.



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE LA FEMME DE MORO.
(Musée du Prado, Madrid.)

gleterre, ce qui provoque de la part de M. de Madrazo une riposte véhémente où le modèle n'est guère ménagé. « Femme vulgaire, au visage court, carré, osseux et camus, vrai type de paysanne batave ! »

L'éminent critique espagnol, en employant ces expressions peu déférentes, ne pensait point parler, sans doute, de la femme du peintre. Mais, chose certaine, dans le milieu de personnes illustres où elle s'est comme égarée, la dame est frappante par l'absence de distinction et sa robustesse même contraste avec la gracilité des formes des dames de haut parage qui l'environnent.

Le rapprochement opéré par M. de Loga des deux portraits que le hasard des circonstances a séparés depuis des siècles, comme durent l'être souvent les modèles, suggère au savant critique la supposition que la remarquable peinture appartint à l'ancienne collection de Philippe II, où, comme on le sait, se trouvait un portrait de Moro lui-même. N'est-il pas plus admissible que le portrait du peintre, destiné à servir de pendant à celui de sa femme, aura franchi les Alpes au moment où Léopold de Médicis s'occupait de former sa collection des portraits d'artistes par eux-mêmes, collection maintenant réunie aux Offices, à Florence ? Pour le portrait de la femme, créé la veille du départ de son mari pour l'Espagne, probablement fut-il emporté au-delà des monts dans les bagages de l'artiste et comme un souvenir, car, en effet, Moro ne tarderait pas à reprendre le chemin de l'Espagne. A se placer au point de vue exclusivement technique, il nous semble constater chez lui, comme chez nombre d'autres maîtres, un regain de puissance, de franchise et de simplicité dans le milieu natal. A l'abri des exigences protocolaires, nous voyons le peintre procéder avec un abandon et, pour tout dire, avec une sincérité, dont l'évidence devient frappante où des rapports ethniques et sociaux le rapprochent davantage de son modèle.

Nous venons de signaler à l'admiration du lecteur le portrait du peintre à Florence, celui de sa femme à Madrid ; voici, au

musée de Cassel, et sous la date de 1559, encore, deux œuvres comptées, à juste titre, parmi les plus parfaites sorties de son pinceau : les portraits du musicien Jean Lecocq (Joannes Gallus), et sa femme, figures à mi-corps.

Fameux par son portrait pour le moins autant que par ses œuvres musicales, pourtant louées par Fétis, Gallus est connu dans l'iconographie comme « l'homme à la belle main ». Debout, presque de face, il se détache sur un fond brun. Son vêtement de soie noire aux plis fins, aux étroits crevés rouges à l'épaule, est de coupe quelque peu doctorale. Le haut collet, dont un étroit plissé blanc épouse la ligne, touche l'oreille, encadrant la barbe d'un blond ardent. Celle-ci, comme chez beaucoup de personnages du temps, notamment chez Vésale, laisse dégarnies les joues et la bouche, cette dernière à peine recouverte par la moustache. Le crâne merveilleusement dessiné sous la chevelure plate, le front spacieux, l'œil grave, l'oreille d'une précision de forme où excelle le peintre, concourent à faire de cette tête un ensemble comparable aux meilleurs du Titien et du Bronzino, pourtant si parfaits sous le rapport du style et du modelé.

La main droite, au pouce engagé dans l'échancrure de l'habit, montre étendus des doigts d'un contour admirable et modelés avec la plus rare perfection. La main gauche, en partie dissimulée par le cadre, paraît, d'un geste naturel, soutenue par la ceinture.

Délaissant ses habitudes, le peintre présente, cette fois, le personnage presque de face et, sans recourir aux oppositions vigoureuses, étudie, en pleine lumière, les détails du visage. L'ensemble est d'une absolue maîtrise.

Jean Gallus qui fut maître de chapelle d'Hercule d'Este, à Ferrare, et dont les compositions furent publiées à Anvers, aurait, semble-t-il, été originaire de cette ville. « Nous devons regretter, écrivait Léon de Burbure, que les mentions sur la personne et sur la carrière musicale de Jean Le Cocq fassent défaut, car une de ses



PORTRAIT DE JEAN LE COCQ [« GALLUS »].
(Galerie de Cassel.)



PORTRAIT DE LA FEMME DE JEAN LE COCQ [« GALLUS »].
(Galerie de Cassel.)

chansons à plusieurs voix, contenue dans le livre sixième [des œuvres du musicien], suffirait pour prouver qu'il possédait, à un degré élevé, la science harmonique des grands maîtres de l'époque illustrée par les Josquin de Prez, les Gombert et les Adrien Willaert. » (1)

Voici, relevés sur le cadre même de son portrait, quatre vers révélant son nom et surtout élogieux pour son peintre :

Morus Joannem Gallum me pinxit Apellis
Æmulus ; elogium Lampsonius tabulæ
Addidit, ut merito, spectator, dicere possis
Mori pictoris sermo nec ipse deest.

Comme dans ses vers grecs prérappelés, Lampsonius, l'auteur de ce nouveau poème, souligne de son admiration l'œuvre de son ami, élevé au rang d'émule d'Apelle. Moro, effectivement, est, à ses yeux, nous le savons, le portraitiste suprême.

Aucune inscription n'accompagne le portrait de la femme désignée, sans doute avec raison, comme représentant l'épouse de Jean Gallus. Pas jeune et point belle, la dame ne brille non plus par la distinction des traits. Comme l'épouse de Moro, c'est la bourgeoise aisée, accusant son origine plébéienne par une structure massive, un nez court et épais, une bouche sans délicatesse.

A peine visible sous la cornette brabançonne, la chevelure encadre un front dont les reliefs, puissamment éclairés, procurent au peintre l'occasion d'un véritable prodige de réalisation.

Au surplus, ce visage, de médiocre attirance est, picturalement, un chef-d'œuvre de sincérité, de grandeur et de style.

Caressant un bichon blanc et feu, la dame a les doigts chargés de bagues ; une épaisse chaîne d'or ceint la taille de sa robe de satin noir aux manches rouges, aux épaulières bouffantes. C'est,

---

(1) *Biographie nationale.* t. IV, p. 242 ; Rob. Eitner : *Lexikon der Musiker,* a quelque peu complété les informations de notre défunt confrère.

dans les provinces néerlandaises, le costume des femmes de professeurs, de magistrats, des bonnes bourgeoises, en un mot ; on le rencontre, à plus d'une reprise, sous le burin de Goltzius.

L'incertitude fréquente, touchant l'identité des personnages représentés, réduit à conjecturer le lieu de rencontre du peintre et de ses modèles. Qu'il nous suffise de constater que ces œuvres, où s'affirme d'une manière éclatante la remarquable étendue des ressources du talent de leur auteur, virent le jour, si pas directement à Utrecht, du moins dans les limites des Pays-Bas, soit à Anvers, soit à Bruxelles. De là, peut-être, un souci de vérité poussé plus loin encore que dans aucune autre page que nous puissions mentionner, parmi celles du surprenant artiste.

En 1559, sa présence à Utrecht est établie. En effet, d'après les recherches de M. Kramm, il cède alors certaines propriétés à Paul van Escheren et, pour la première fois, nous le voyons assumer le nom de « van Dashorst », probablement à la suite d'une concession du souverain.

Le 28 juillet, il assiste à une assemblée du chapitre de « l'Oud Munster », de Saint Sauveur, à l'effet de solliciter, en faveur de son fils, déjà chanoine, et à la veille de s'embarquer pour l'Espagne, « *studiorum causâ* », le subside traditionnel. La demande est agréée, sous cette bizarre condition pourtant, que le jeune homme n'ira pas en Italie : *dummodo in Italiam non decedat.* Etre chanoine et ne pouvoir se rendre à Rome ! On voit que les rapports étaient tendus entre l'Espagne et le Saint Siège.

Ce fils de Moro, Philippe, « van Dashorst », comme son père, venait, à l'intervention personnelle de Philippe II, d'être promu chanoine, étant encore étudiant à Louvain.

Par une lettre au chapitre, datée du 7 juillet 1558, le roi, « à l'instante prière et supplication de son peintre », rappelle qu'il a écrit naguère au cardinal Caraffa pour obtenir ladite prébende. L'université de Louvain ayant porté son choix sur un autre candidat, le roi, tenant compte des réclamations de Moro, exige

que le nouveau titulaire soit installé au plus tôt et démissionne de suite au profit de son protégé. Et ainsi fut fait.

Voici, en traduction, la lettre appartenant aux archives du Royaume :

Philippe II au Chapitre de Saint Sauveur, à Utrecht.

« De par le Roi : Chers et bien amés. Comme à l'instante prière et supplication de notre peintre Antoine Moor, nous avons naguère fait écrire au cardinal Caraffa (1) pour obtenir la prébende canonique vacante dans l'église de vieux Munster de notre ville d'Utrecht, par la mort de Jean Rudde, en faveur de Philippe Moor, son fils, étudiant à l'Université de Louvain, nous avons également écrit de ne pas accorder à notre insu cette prébende. Pourtant à ladite prébende a été appelé, par la faculté des Arts de cette Université, certain maître Guill. Robbyns et bien qu'il l'ait acceptée et s'en soit fait régulièrement pourvoir et nous sollicite de le mettre en possession, cette affaire est restée, jusqu'ici, différée ; et bien que nous puissions croire que ceci s'est fait conformément à nos susdites lettres, ledit Antoine Moor nous remontrant qu'il aura à procéder judiciairement contre ledit maître Guillaume, encore que la provision de son fils ait été reçue de Rome, par la raison que ladite faculté et ses nominations sont fort privilégiées par l'intervention de certains de nos serviteurs au profit dudit titulaire, nous vous sollicitons et ordonnons expressément, nonobstant nos lettres prédites, de mettre sans délai ledit maître Guill. Robbyns ou son procureur en possession de ladite prébende, afin que celle-ci puisse être résignée par lui en faveur de Philippe Moor, conformément à notre volonté et intention.

Au Chapitre de Saint Sauveur, à Utrecht.

(Papiers d'Etat.
Transcription de Pinchart.)

Tout fraîchement appointé et non rétribué encore, le juvénile dignitaire entreprenait-il le voyage uniquement en vue de poursuivre ses études ? C'est possible, mais, dans tous les cas, il semble avoir, comme son père, fait partie de la suite du roi quand celui-ci, le 25 août 1559, s'éloignait des Pays-Bas pour n'y plus reparaître.

On connaît une médaille de Moro, production fort rare, anonyme et sans date, qu'il est permis de rattacher à la période que nous envisageons.

---

(1) Il devint pape sous le nom de Paul IV.

Œuvre de Jacques Jonghelincx, pour le Dr Julien Simonis (1), et, d'après ce distingué numismate, gravée en 1559, elle semble, pour M. G. H. Hill, se ralliant ici à l'opinion de Pinchart, avoir des titres plus sérieux à appartenir au fameux et énigmatique *Ste. H.*, très hypothétiquement désigné comme « Etienne de Hollande », *Stephanus Hollandicus* (2).

Ces lettres Ste. H., pour le chevalier Léon de Burbure, écrivant à M. Alvin, au moment où celui-ci réunissait les éléments de sa notice sur Georges Hoefnagel (1886), se rapporteraient à l'un des van Steynemolen, artistes malinois apparentés aux Hoefnagel.

Ce nom de Steynemolen est certainement mêlé à l'histoire de Jean Second, excellent graveur lui-même, et qui eut pour précepteur Rombaut van Steynemolen, dont Marius, le frère du poète, et poète aussi, a célébré le talent

Dans les papiers de notre défunt confrère de Burbure, conservés aux archives d'Anvers, nous n'avons trouvé aucun document confirmatif de l'identification de Ste. H., avec Steynemolen. Néanmoins sa théorie ne pouvait rester sans mention.

La médaille de Moro n'est connue que par des empreintes de plomb existant notamment à la Bibliothèque royale de Bruxelles et au British Museum. Le grand artiste y est représenté en buste et nu-tête, à droite. Au-dessus du profil les mots : ANTONIVS. MOR. TRA. PICTOR. (3)

Traitée avec une remarquable ampleur de style, la tête du peintre est un morceau de première valeur. La pièce qui se ressent de l'étude de Leone Leoni a pour revers une figure allégorique de la *Peinture*, selon Simonis et, selon Hill, une *Dévideuse* de profil, avec cette légende, tirée de l'Enéide : *Dabit his Deus quoque*

---

(1) *L'Art du médailleur en Belgique*. t. II, 1904, p. 104.

(2) *Stephen H. Medallist and Painter*. (*Burlington Magazine*, march 1908.)

(3) Reproduite dans Simonis et dans le *Burlington Magazine*. La direction de cette revue à bien voulu mettre sa planche à notre disposition. Nous l'en remercions vivement.





MÉDAILLON DE MORO, PAR « STEPHANUS HOLLANDICUS » [STEYNEMOLEN ?].

(Cliché obligeamment communiqué par le « Burlington Magazine ».

Finem, texte utilisé déjà par Leoni (1). Ce revers est, comme le profil, de Moro, signé *Ste. H.*

Le médailleur ayant travaillé à Utrecht et à Anvers en 1558 et 1559, la date donnée par Simonis paraît très plausible.

En faisant du graveur un peintre, M. Hill se fonde sur une mention de l'inventaire de la collection de Lord Lumley, dressé en 1590. Il y est fait mention de plusieurs portraits de la main du « fameux peintre Steven », notamment d'un portrait du comte d'Egmont.

On pourrait songer à identifier ce Steven avec Jean Stevens de Calcar, portraitiste de premier ordre. Selon van Mander, pourtant, ce fameux peintre, élève du Titien, mourut à Naples dès l'année 1546.

Disons, pour épuiser ce sujet, que la médaille de Moro a servi de point de départ au portrait de l'artiste représenté de profil, debout devant le chevalet, gravure de H. Hondius, insérée dans *Theatrum honoris*, publié à Amsterdam par Jean Jansonius, en 1618.

Le Dr. Simonis possède un charmant dessin à l'encre de Chine, du XVIIe siècle, sans doute d'après le médaillon de Moro, avec l'inscription ANTONIUS MOR PICTOR. Le diamètre en est de 75 millimètres.

---

(1) Voir la médaille de Gonzalve de Cordoue II, duc de Sassa, dans PLON : *Leone Leoni*, pl. XXIII, N° 8.

IX

NOUVEAU DÉPART DE MORO POUR L'ESPAGNE. — IL FAIT LE PORTRAIT DU ROI. — LA « SALA REAL DE LOS RETRADOS ». — PORTRAIT DU PEINTRE EXÉCUTÉ POUR LE ROI. — PORTRAIT DE JEANNE D'AUTRICHE, VEUVE. — LE « DON CARLOS » DE LA GALERIE DE CASSEL. — TROISIÈME MARIAGE DU ROI. — LA « REINE DE LA PAIX ET DE LA BONTÉ ». — SON PORTRAIT PAR MORO. — PORTRAIT DE JACOPO DA TREZZO. — NAINS ET BOUFFONS. — SUJETS HUMORISTIQUES EXÉCUTÉS POUR PHILIPPE II. — INCARTADE DE MORO. — SA FUGUE.

Van Mander assure que Philippe II, reprenant le chemin de l'Espagne, se faisait suivre de son peintre. Rien ne dément l'assertion; les éléments de preuve, toutefois, nous font défaut pour la confirmer. Il est, de même, fort difficile d'assigner une durée précise au nouveau séjour de l'artiste dans les milieux où, précédemment déjà, il avait pu faire éclater son mérite. Et ce n'est point chose aisée, non plus, d'arriver à établir avec la précision requise les œuvres auxquelles donna naissance un voyage dont assurément l'importance ne saurait faire question.

Comme tant d'autres artistes auprès des princes et tout particulièrement auprès de ceux de la maison d'Autriche, Moro avait, auprès du roi, un rôle nettement tracé. En dehors de certaines copies d'après le Titien, les auteurs espagnols ne portent à son actif, exception faite de certains portraits d'un caractère plutôt officiel, qu'un nombre très limité d'œuvres de pure imagination et ces ouvrages, par malheur, ne sont point parvenus jusqu'à nous.

Avouons le, au surplus, connaissant le peintre et son inexorable souci de la vérité, on se le figure à peine trouvant dans des

sujets de fantaisie, l'occasion de succès qui pussent ajouter à son renom de portraitiste. Comment en douter, en présence de la toile religieuse analysée plus haut ?

Philippe II, tout le démontre, était grandement attaché à son peintre. Héritier des princes de sa race par son amour de l'art, il nous apparaît, aussi, comme un digne précurseur de Philippe IV, son petit-fils, dont les relations avec les deux grands peintres de son temps : Rubens et Velazquez, ont concouru avec éclat au prestige de son nom devant l'histoire.

Rubens, dans ses lettres d'Espagne, raconte que, reliées aux appartements royaux par un couloir secret, les pièces affectées à son usage dans l'immense palais de Madrid, recevaient journellement la visite du roi, venant le surprendre à son chevalet. Il n'en fut pas autrement de Moro, que Philippe, peintre lui-même, assurent ses biographes, et indiscutablement appréciateur éclairé des choses de l'art, se plaisait à visiter avec une familiarité charmante. Rien de plus naturel, au surplus, que la faveur témoignée par les souverains aux artistes choisis parmi les plus considérables de leur profession et dont les œuvres concouraient si puissamment à la glorification de leur règne. La légende ne veut-elle pas que Charles-Quint ait ramassé le pinceau du Titien ?

Philippe II avait, tout récemment, transféré de Tolède à Madrid la résidence royale et Moro fut des premiers, sinon le tout premier, à prendre possession de l'atelier attribué à ses peintres par le roi.

Entre les œuvres qu'il dut y produire, le nombre est malheureusement fort limité de celles encore existantes. L'on ne possède même, de son pinceau, aucun portrait de l'héritier de Charles-Quint pouvant être, avec certitude, rapporté à la date de ce séjour en Espagne. Une estampe de Suyderhoef, au bas de laquelle figure le nom de Moro, dans le recueil des portraits de souverains de la maison d'Autriche, édité par Soutman, doit peut-être son origine à un dessin fait d'après nature. La chose n'a rien de péremptoire et

l'intervention de Soutman, élève de Rubens, a dû grandement altérer l'esprit de ce dessin.

C'est, en somme, un fait étrange qu'entre les nombreux portraits existants de Philippe II, aucun ne semble pouvoir être, avec certitude, rattaché aux productions de Moro, à la réserve, naturellement, de celui créé à Bruxelles.

Peut-être trouve-t-on le souvenir d'une de ses peintures dans une grande toile appartenant au musée de l'Etat belge, œuvre de physionomie très officielle. Le roi y est debout, près d'une table drapée de rouge et sur laquelle reposent les insignes de la royauté, le sceptre et la couronne. Il est nu-tête et semble âgé de quarante ans, environ. Son vêtement est uniformément noir, légèrement rehaussé d'or. Le fond se compose d'une tenture rouge.

De l'auteur de cette peinture, de mérite secondaire, nous ne savons rien. La toile avait été rapportée d'Espagne par un ministre belge près la cour de Madrid, le comte van der Straten-Ponthoz ; elle devint, en 1882, la propriété du Gouvernement. Elle est sans attribution au catalogue. Remarquons, cependant, qu'il ne s'agit pas d'un morceau de fantaisie pure. Moro étant au service de Philippe II, au moment de la carrière du personnage accusé par son aspect, l'on ne s'aventure pas trop en supposant que le peintre put ainsi concevoir l'effigie mentionnée par van Mander comme ayant été créée durant sa nouvelle présence à Madrid.

Touchant un autre portrait de Philippe II, en armure celui-ci, appartenant à la même galerie et assigné à Coello, on ne peut y voir une production comtemporaine de la date de 1546, inscrite sur le panneau. Ceci, d'autant moins, que l'œuvre rappelle la fondation, par Philippe II, de l'Université de Douai, laquelle fondation se produisit en 1562. Au surplus, on y relève aussi la date de la mort du roi.

Par un mandement royal, daté d'Anvers en 1558 (1), Philippe

(1) Narciso Sentenach : *La Pintura en Madrid*, p. 43.



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE LA DUCHESSE DE FERIA.

(Musée du Prado, Madrid.)



PORTRAIT DE MORO.
(Galerie de Lord Spencer, Althorp.)

ordonnait au gouverneur Antonio de Guzman de hâter l'achèvement, dans les conditions les plus artistiques, du pavillon de chasse du Pardo, non loin de Madrid, sur la rive droite du Manzanarès, « maison fort commode, faite à l'imitation de celles de notre pays, écrivait un Flamand, encore que petite, fort bien troussée, couverte en ardoyses et aux quatre coings ses tourelles eslevées » (1). La construction avait pour auteur Luis de Vega.

Aujourd'hui bien déchu de son ancienne splendeur, le Pardo, gravement endommagé par le feu en 1604, avait, parmi ses appartements, une « Sala real de los retrados », où, en manière de frise, au nombre de quarante cinq, figuraient les portraits des princes alliés à la maison d'Autriche et d'autres personnalités que le roi tenait en particulière estime. La plupart de ces portraits avaient pour auteurs le Titien, Moro, Coello, une couple, aussi, « Maestre Luca », flamand ou hollandais, selon Pinchart (2).

Pour mentionner les seules œuvres de Moro, elles étaient au nombre de quinze, dont les portraits de Maximilien de Bohême et de Doña Maria, son épouse, des infants Juan et Louis de Portugal, de l'infante Marie, de « Madame Marguerite, Anglaise », de la duchesse de Feria, née Dormer (3), du duc « Dolfock » [de Holstein], « fils du roi de Danemark » (4), du prince d'Eboli, de Juan de Benavidès, marquis de Cortez, de Don Luis de Carvajal, de l'Archiduc Charles, des reines Marie de Hongrie et Eléonore de France. Moro lui-même, que le roi, par un témoignage éclatant

---

(1) *Le Passe temps de Jehan Lhermite*, publié d'après le manuscrit original par Ch. Ruelens. Anvers, 1890, T. I., p. 98 (avec une vue du pavillon).

(2) Il paraît avoir été au service de Marie de Hongrie et, d'après une lettre de Granvelle à Simon Renard, aurait peint le portrait de l'infant Philippe à la veille de son mariage avec Marie d'Angleterre. Ses portraits au Pardo représentaient des personnages anglais.

(3) Justi : *Spanische Miscellen*, l'identifie avec la dame blonde aux yeux bleus, faisant partie du musée du Prado.

(4) Ce prince, qui était le cousin de Philippe II, se distingua dans les tournois de Bruxelles, en 1549.

de son estime, avait tenu à y admettre, — honneur fait également au Titien — était, comme ce dernier, reproduit par son propre pinceau.

Un petit nombre seulement de ces œuvres de si haute valeur furent sauvées des flammes ; elles ornent aujourd'hui la galerie de Madrid. Pour le portrait de Moro, peut-être faut-il le chercher dans l'admirable création figurant dans la galerie de Lord Spencer, au château d'Althorp. Fameux à bon droit, il a paru de loin en loin dans les expositions rétrospectives en Angleterre et notamment à Manchester, en 1857. Il y excita une admiration sans bornes. On en jugera par ce passage de Charles Blanc :

« Plus fier qu'un grand d'Espagne, plus noble qu'un prince de la maison d'Autriche, le peintre est vêtu d'un pourpoint de satin noir — à manches violettes, ajoutons-nous — tournant vers le spectateur sa belle tête passionnée, mais calme et laissant tomber sa main de gentilhomme sur le pelage d'un gros chien d'Espagne dont on ne voit que la tête ».

Une massive chaîne d'or au cou, ceint de l'épée, portant même la dague, le peintre semble de force à défier les « courtisans dévorés par l'envie », lesquels, d'ailleurs, n'allaient point tarder à avoir raison de sa faveur. Le portrait ne porte ni signature ni date. S'il représente effectivement Moro, comme le veut la tradition, il fut certainement peint après le séjour du peintre en Angleterre.

Le personnage, nous l'avons dit, est paré de la chaîne d'or dont parlent les biographes comme reçue à la suite de sa remarquable effigie de la reine ; il est ceint de l'épée, en témoignage de son admission à la noblesse. Ajoutons, pourtant, que la ressemblance avec le portrait des Offices n'est nullement frappante (1).

---

(1) Chose à retenir, Pierre Lely, le peintre de la cour d'Angleterre et le continuateur de van Dyck, entre huit portraits de Moro dont il était le possesseur et qui, sans doute, lui venaient de son maître, outre ceux de Moro et de sa femme que M. de Loga identifie, à tort croyons-nous, avec les admirables effigies appartenant à Lord Yarborough, possédait, au moment de sa mort, *a man with gold chain and his dog :* un homme à chaîne d'or avec son chien. Ce ne sera point, nous semble-t-il, s'aventurer beaucoup de rapporter cette mention à la grandiose peinture de Lord Spencer. En 1682 celle-ci ne passait pas, on le voit, pour représenter le peintre.



PEDRO CAMPAÑA [DE KEMPENEER], PEINTRE BRUXELLOIS.
(Musée de Bâle.)



DOÑA JUANA, EN COSTUME DE VEUVE.

Musée du Prado, Madrid.

Elle est nulle avec le très beau portrait du musée de Bâle, désigné à tort comme Moro lui-même.

Sous le rapport du style, l'œuvre a peu de rivales. Sans parler de ce qu'elle doit à la distinction du modèle, à la beauté du costume, à la dignité calme de l'attitude, le peintre a tiré un merveilleux parti des ressources dont il disposait pour créer un ensemble d'exceptionnelle portée. Ni Titien, ni Velazquez n'ont conçu plus grandement, plus superbement réalisé. Assurément pareille image pouvait figurer avec honneur dans la galerie du Pardo, nonobstant le redoutable voisinage des œuvres éminentes qu'avait tenu à y réunir la volonté royale.

Entre les effigies que sa présence à Madrid valut au peintre l'occasion de produire, l'une des plus sympathiques, en même temps que des plus distinguées, est la *figura de cuerpo entero* de Jeanne d'Autriche, sœur cadette du roi, une des pages capitales parmi celles aujourd'hui exposées au musée du Prado.

Le morceau est assurément très officiel, chose qui, peut-être, ajoute à son attrait, venant en quelque sorte à l'appui des lignes consacrées par Brantôme à la mère de Don Sébastien. Justi, avec sa finesse accoutumée, analyse cette remarquable création du pinceau de notre artiste. Comme le dit l'éminent auteur de tant de pages attachantes sur l'art espagnol, la princesse semble donner audience. Les paroles tombées de ses lèvres seront, de la manière la plus stricte, conformes à la situation que lui créent les circonstances.

Charmante, au surplus, dans sa gravité précoce, comme dans l'élégance de son costume de veuve, elle garde, de la coquetterie de ses vingt-cinq ans, de quoi paraître plus attrayante par son austérité. Etudiée par elle même autant que par son interprète, elle semble se traduire dans la peinture avec une absolue vérité.

La robe de soie noire et le bonnet de crêpe constituent, en Espagne, d'après Brantôme, le costume des veuves.

De même que dans le portrait de Bruxelles, on est frappé du contour particulier de l'oreille, placée très obliquement et très haut, chose que, déjà, nous avons observée chez la princesse Marie. Chez Doña Juana l'oreille est plus aiguë.

Comme à Bruxelles, Moro eut à Madrid des auxiliaires. En Espagne, il dut recourir, sans nul doute, à son ancien élève, Alonzo Sanchez Coello, destiné à être, par la suite, l'héritier de sa faveur auprès du roi. Fréquemment les œuvres de Coello se confondent avec celles de son maître ; elles en revêtent l'allure comme la physionomie, chose naturelle étant donnée la similitude du costume et des caractères généraux..

Après avoir servi l'infante Jeanne à Lisbonne, Coello fut, par elle, amené à Madrid et très en faveur à la cour. Le roi l'avait chargé, en 1554, de copier le *Tantale* du Titien, peut-être, remarque Justi, pour donner de l'ampleur à ses procédés (1). Si les circonstances devaient faire de lui le continuateur de son maître auprès de Philippe II, sa rencontre à Madrid avec Moro, autorise assez à croire à des travaux faits en collaboration. Au nombre des œuvres de Coello admises à figurer dans la Sala real, au Pardo, Argote de Molina mentionne les portraits de Doña Juana et de Don Carlos, son neveu, tous deux aujourd'hui au musée de Madrid. Intéressants, ils ne comptent point parmi les chefs-d'œuvre. Cœllo suit son maître en l. diminuant.

En dehors de l'effigie du peu brillant rejeton de Philippe II, faut-il chercher parmi les œuvres de Moro un autre portrait du jeune prince ? On s'y est cru autorisé.

Dans la galerie de Cassel, sous le nom du « gran retratador », pour emprunter le qualificatif dont se sert Pacheco, figure le portrait en pied d'un enfant d'expression maussade, à la tête forte, aux jambes grêles et mal conformées : Don Carlos, par Moro, selon le catalogue.

---

(1) *Spanische Miscellen*, t. II, p. 46. Berlin, 1908.



PORTRAIT DIT « DON CARLOS ».
(Galerie de Cassel.)

Si l'attribution au peintre paraît à la rigueur admissible, encore qu'elle ne s'impose point, la ressemblance, en ce qui concerne le fils de Philippe II, apparaît infiniment contestable.

Sans nul doute, le portrait a une allure quelque peu impérieuse, rare où il s'agit d'un enfant. Il ne montre pas cependant que l'affreux macaque accroupi à quelque distance du jeune modèle soit nécessaire à la dignité du sujet, tandis que, chose plus importante, la comparaison des traits du visage de Don Carlos, peint par Coello, avec ceux de l'enfant représenté ici, accuse une absence totale d'identité.

Alors que dans l'œuvre de Coello, comme dans la médaille de Leoni, Carlos a le visage plutôt allongé, le nez busqué, le menton saillant, la ligne des sourcils en arc régulier, l'enfant de la peinture de Cassel est camard, a le visage carré, le menton court et fuyant, les sourcils rapprochés en ligne ascendante.

Même s'agit-il d'un enfant? Par la structure du corps, par la disproportion de la tête, le petit personnage n'appartiendrait-il pas plutôt à la classe des nains, alors que, précédemment, nous voyons le peintre donner place dans ses œuvres à des êtres de cette catégorie, à ce « Pejeron, le bouffon des comtes de Benavente », en réalité Pereson, bouffon du roi? (1) Au Pardo, Argote de Molina signalait la présence de « Stanislas, le nain de Sa Majesté », œuvre d'un peintre non désigné. Il y avait là, en outre, par Moro, le portrait d'une naine allemande à cheveux rouges et d'un enfant portant la barbe comme un homme !

Et sans plus attendre, faisons ressortir l'analogie de type du portrait de Cassel, avec le nain dit erronément « de Charles-

(1) Il était à Bruxelles en 1558 et fut présent, le 1er janvier, à la réception du cardinal Caraffa, légat du pape. Pietro Nores le désigne comme Pereson et au service de Philippe II. La mention de l'*Archivio Storico italiano*, t. XII, nous a été obligeamment signalée par M. E. Gossart. Assistait également à la réception Garcilaso de La Vega dont un fier portrait appartient également à la galerie de Cassel. L'œuvre n'est pas sans quelque rapport de style avec Moro. Nous n'allons pas cependant jusqu'à la lui assigner. On la dit de l'école florentine, après l'avoir attribuée au Parmesan.

Quint », au Louvre, une des plus remarquables créations de Moro, œuvre sur laquelle nous aurons à revenir.

Pour la toile du musée de Cassel, bien plus, sans doute, l'allure importante donnée au petit individu que sa ressemblance avec Don Carlos, l'aura fait envisager comme constituant l'image de ce jeune rejeton de la maison royale.

Au point de vue de l'art, même dans son état de conservation médiocre, le morceau accuse la main d'un maître d'indiscutable valeur puissamment influencé par le Titien. Campé crânement, la main droite sur la hanche, la gauche pendante et tenant les gants, le bonhomme est vêtu d'un pourpoint vert foncé agrémenté d'or, couleurs portées également par le nain du Louvre. Comme nom d'artiste et comme identité de sujet, nous faisons de formelles réserves.

L'on voit ainsi se réduire encore le nombre des œuvres, qu'à défaut d'indication plus précise, il est permis d'assigner à la personnalité non seulement la plus intéressante, mais la plus brillante aussi, nous l'avons constaté, qui, à l'extrémité de l'Europe, et sous un nom de physionomie exotique, semble frayer la voie au plus illustre des peintres de nation espagnole, à Velazquez lui-même.

Que l'étude des œuvres du Titien, si grandiosement représenté dans les collections royales, eût, comme plus tard Rubens, et davantage encore, occupé une partie du temps de Moro, en faut-il douter ? Le roi voulut de sa main diverses copies d'après le peintre de Cadore. L'histoire en cite particulièrement une d'après la fameuse *Danaé*, aujourd'hui à Naples (1). Nous en avons parlé déjà et rappelé que ladite copie appartint sans doute au cardinal Granvelle, la même peut-être qu'on exhiba dans diverses villes de France et de Belgique au cours de l'année 1873, comme œuvre originale du Titien. Le morceau était d'ailleurs fort remarquable.

---

(1) « *Op eenen tijt copieerde hij voor den Coning een Danae van Titiaen, die hij wonderwel geschildert hadde en meer ander dingen* » (VAN MANDER).



ELISABETH DE VALOIS, REINE D'ESPAGNE.
D'après l'eau-forte de Jules Jacquemart.
(Collection Bischoffsheim, Londres.)

Un grand événement allait se produire dans l'histoire de la maison d'Autriche ; un rôle y serait dévolu au peintre de Philippe II. Un article du traité de Cateau-Cambrésis stipulait que la princesse Elisabeth de Valois, fille de Henri II, épouserait le roi d'Espagne, veuf de Marie Tudor depuis l'année précédente. Le mariage eut lieu par procuration à Paris, en juin 1559 (1), le duc d'Albe y représentant le roi. Il fut célébré effectivement à Guadalajara, dans les premiers jours de février 1560.

La gracieuse fiancée comptait quinze printemps à peine, au moment de cette union qui la jetait dans les bras d'un homme ayant plus de deux fois son âge, le père de ce Don Carlos à qui elle avait été précédemment destinée. C'était l'inverse du mariage anglais, où Philippe, à peine âgé de 27 ans, devenait l'époux de la princesse qu'avait failli épouser son père. Ainsi l'avait voulu la raison d'Etat.

Moro nous a laissé de la jeune Elisabeth de France un portrait exquis, autrefois la propriété de M. Davenport Bromley, à Wooton Hall, passé ensuite dans la collection Wilson, maintenant la propriété de Mad. H. L. Bischoffsheim, à Londres.

Peinte en France, au gré de certains auteurs, beaucoup plus probablement en Espagne, celle que ses nouveaux sujets devaient surnommer « la Reine de la Paix et de la Bonté » : *La Reyna de la Paz y de la Bondad*, y est vue presque de face et jusqu'aux genoux, dans une attitude familière à Moro. La main gauche repose sur une table recouverte d'un tapis vert, la main droite est pendante et tient un mouchoir. Le costume, d'extrême richesse, est médiocrement approprié à la figure toute jeunette de la princesse. En revanche, il concorde le mieux du monde avec ce passage de Brantôme : « elle s'habilloit fort bien et fort pompeusement, et ses habillements lui seioient très bien, entre autres les

(1) On sait que ce fut dans un tournoi donné à cette occasion que Henri II fut mortellement blessé par la lance du sire de Montgomery.

manches fendues, avec des fers qu'on appelle en Espagne *puntas*. Pour perles et pierreries en quantité, elles ne lui manquoient point ».

En effet, sa robe de soie rose en est constellée et, à travers ses manches larges et très ouvertes, garnies des aiguillettes, *puntas*, mentionnées par le sieur de Bourdeilles, apparaissent d'autres manches en soie blanche brodées d'or. Des perles et des pierreries parsèment sa chevelure.

« Elle ne porta jamais une robe deux fois, dit encore Brantôme, et puis la donnoit à ses femmes et ses filles : et Dieu sçait quelles robes, si riches et si superbes que la moindre estoit de quatre cents escus ».

Le luxe même de la parure de la jeune reine vient appuyer la supposition que le portrait fut peint en Espagne. Non que la cour de France le cédât à celle de Madrid en matière de somptuosité du costume ; seulement, les princesses ne portaient point sur elles pareille abondance de joyaux, chose, au contraire, parfaitement explicable où il s'agissait d'une reine presque enfant, mariée à un homme déjà mûr, soucieux de plaire à celle que lui donnaient les hasards de la politique et à qui, selon ses biographes, il se montra profondément attaché (1).

Entre les œuvres se rapportant à cette période, une place semble devoir revenir à un splendide portrait en buste faisant partie de la collection du chev. Alph. de Stuers, ministre des Pays-Bas, à Paris. L'amabilité de son possesseur nous permet d'en joindre la reproduction à notre texte.

Une inscription, en caractères du XVI[e] siècle, appliquée au revers du panneau, donne sur le personnage représenté cette indication infiniment précieuse : *Rittrato del immortale Giacomo Trezzo del...*

---

(1) On a vu à l'Exposition de la Toison d'Or, à Bruges, en 1907, un remarquable portrait en pied de la jeune reine, appartenant à une collection française. Il était attribué à Moro. Avec M. de Loga nous croyons cette attribution erronée.



JACOPO DA TREZZO.

(Galerie de S. E. le chev. Alph. de Stuers, Paris.)



PERESON, BOUFFON DU ROI.
(Musée du Prado, Madrid.)

Une déchirure empêche d'en lire davantage ; toutefois les sommets, encore apparents, de deux majuscules, peuvent très bien, selon la lecture de M. de Stuers, refaire les mots : *Antonio Moro*.

Giacomo da Trezzo, inutile d'en faire la remarque, est le fameux sculpteur milanais au service de Charles-Quint et de Philippe II en Flandre, en Angleterre et en Espagne, où s'acheva sa carrière. Ses médailles du roi et de Marie Tudor sont célèbres ; elles portent la date de 1555.

Avec Moro ses rapports apparaissent comme des plus naturels. En faisant son effigie contemporaine du séjour simultané des deux artistes en Espagne, nous nous fondons sur la puissance du modelé qui, désormais, caractérisera les œuvres du peintre.

La tâche de Moro durant son séjour à Madrid paraît ne s'être point bornée à la création des seuls portraits de personnages royaux. En digne précurseur de Velazquez, il donna à son roi non seulement les copies déjà mentionnées, mais des sujets de moindre envergure et dont un des plus remarquables compte parmi les chefs-d'œuvre du Prado. C'est le portrait en pied de ce bouffon dit des comtes de Benavente, mentionné déjà, et universellement connu par cette image d'exceptionnelle valeur artistique. Le personnage contrefait qu'elle a immortalisé, Pereson, tient de sa main tortue un jeu de cartes. On en peut conclure à quelque adresse dans leur maniement. Vêtu, du reste, comme les gentilhommes, de velours et de satin, le difforme souffre-douleur eut sans doute quelque renom dans les milieux où, en dépit de sa laideur, le firent admettre ses libres propos.

Philippe II, par amour de l'art, savait imposer silence aux scrupules de l'étiquette. De même qu'il faisait ses délices des diableries d'un Jérôme Bosch, il prit sans doute plaisir à considérer ce malvenu, dont l'effigie obtint de figurer dans les collections de sa *Casa del Tesoro*.

Argote de Molina signale parmi les œuvres de Moro un sujet humoristique : un *Raccommodeur de soufflets*. Deux femmes,

une jeune et une vieille, accourent faire réparer leurs instruments. Le sujet n'est pas exempt de grivoiserie. Pierre Huys, dans une gravure d'après Corneille Metsys, un « Raccommodeur de luths », en précise presque le sens par ces vers :

Meester Jan Schlecht Hoot, wilt miin Luiite versnaeren ;
Ick en sal vrov Lang nevse, laet mii ongeqvelt,
Want ick moetse voor moeder Mviilken bewaren
Die hadde haer luiite oock seer geerne gestelt. (1)

L'amour de l'art chez Philippe II savait, disions-nous, imposer silence au souci de l'étiquette. Un chapitre particulièrement intéressant des études espagnoles de Justi est consacré aux rapports du roi avec les artistes (2). On y peut lire que nul, en dehors du Titien, ne fut plus avant dans ses bonnes grâces que Moro. De même qu'à Bruxelles l'Empereur venait surprendre Leone Leoni à sa table de médailleur, Philippe, la main familièrement posée sur l'épaule de son peintre, aimait à suivre les progrès du travail en cours. En témoignage de satisfaction, sans doute, ayant un jour donné une tape familière sur l'épaule de l'artiste, celui-ci, selon van Mander, s'oublia au point de riposter par un coup d'appui-main.

Le roi ne se formalisa point, semble-t-il, d'une si grave infraction aux règles de la bienséance comme à celles de l'étiquette. Pourtant la chose s'ébruita. Quelqu'un d'intéressé à amoindrir le crédit de l'étranger ne manqua pas de la répandre parmi les courtisans. « On ne badine pas avec les lions », dit van Mander et, en fait, les choses faillirent très mal tourner pour l'artiste.

L'Inquisition, paraît-il, eut vent de l'incartade ; inutile de dire qu'on ne badinait pas plus avec elle qu'avec les lions. La

---

(1) Il s'agit d'un propos à double sens. La jeune veut qu'on lui répare son instrument ; l'homme de l'art lui dit qu'il est tout occupé de remettre en état celui de l'autre pratique, la vieille.

(2) *Philipp II als Kunstfreund. Miscellen aus drei Jahrhunderten.*, Berlin, 1908, chap. XII.

veille, à peine, le 21 mai 1559, n'avait-on pas vu monter sur le bûcher, à Valladolid, les membres de quelques unes des plus nobles maisons d'Espagne : Pedro Sarmiento, commandeur de l'ordre d'Alcantara, sa femme, sa nièce, la fille du marquis d'Alcañizes ? Don Luis de Roxas, neveu du marquis de Posa, n'avait pu échapper au dernier supplice que par de puissantes interventions et jusqu'au prédicateur même de Charles-Quint, Cazalla, était monté sur l'échafaud (1).

Moro, était, dit van Mander, véhémentement soupçonné de plaider auprès du roi la cause des rebelles de Flandre. Pis encore, de crédules Espagnols allaient jusqu'à l'accuser d'avoir recours au sortilège pour conquérir la faveur du maître. Son talent pouvait bien y suffire, sans doute.

Prévenu secrètement par quelque ami de l'entourage royal, l'artiste, sous un prétexte, se fit attribuer un congé et, sans plus attendre, reprit le chemin des Pays-Bas.

---

(1) E. GOSSART : *Un autodafé à Valladolid. Revue de Belgique* t. XXI, 1875, pp. 122-142. Un second autodafé eut lieu le 8 octobre, en présence du roi.

X

MORO DANS LES PAYS-BAS. — SON PORTRAIT DE JEAN VAN SCOREL. — IL EST AU SERVICE DE MARGUERITE DE PARME. — PORTRAITS DE SIR THOMAS ET DE LADY GRESHAM.

Ce ne fut tout d'abord ni à Bruxelles ni à Anvers que préféra se fixer l'artiste. Utrecht, à tous les titres, conservait pour lui des attractions puissantes. Il y avait laissé de chères affections et le vénérable chanoine dont la puissante influence autant que les conseils avaient si grandement agi sur ses destinées. Comme un pieux devoir il voulut consacrer son pinceau à tracer pour la postérité l'image, appartenant aujourd'hui à la Society of Antiquaries, à Londres, un pur chef-d'œuvre.

Sous l'inspiration des souvenirs d'un lointain et cher passé, puisant, eût-on dit, des forces nouvelles dans le désir de couronner la carrière du pieux artiste qui fut le guide de ses premiers pas dans les voies si glorieusement parcourues, Moro, par cette simple tête, nous procure, peut-on dire, le résumé le plus accompli des ressources de son rare talent. Si l'âge a laissé profondément sa trace sur le visage du respectable homme d'église, il a, en plus, empreint de sérénité et presque de noblesse, un masque par lui-même de médiocre distinction.

Vue en pleine lumière, la face, où, à peine, tranche l'ombre du nez, atteste chez son traducteur la plus pénétrante étude du détail. Après celle de l' « Homme à l'œillet », de van Eyck, nous ne connaissons point de bouche plus merveilleusement caractérisée. L'œil, les sinus frontaux, la surprenante étude de tout l'ensemble du visage, troublé dans la régularité de son contour par le plisse-



JEAN VAN SCOREL.

(Society of Antiquaries, Londres.)


ANT. MORVS PHI. HISP. REGIS PICT.
IO. SCORELIO PICTORI
A° M. D. LX



L'HOMME DIT « AU GANT ».
Un professeur de l'Université d'Oxford (?)
(Galerie Grand-ducale, Brunswick.)

ment de la peau, rivalise de précision avec celle apportée par Holbein à détailler le visage d'Erasme. Le vieillard, dont la calotte couvre presque entièrement l'oreille, est coiffé, en outre, du bonnet doctoral. Le collet fauve de la pelisse donne au peintre le moyen de concentrer sur le visage la somme de clarté nécessaire. Au bas de l'ovale, et comme gravés dans la plinthe, les mots :

ANT. MORVS PHI. HISP. REGIS. PICT.
IO. SCORELIO PICTORI.
A° M. D. LX.

L'œuvre est donc votive et antérieure de deux ans à la mort du chanoine; elle décorait, paraît-il, sa tombe à Sainte-Marie d'Utrecht.

Ce ne serait point l'unique effigie du maître par son illustre élève ; nous n'avons pas eu l'occasion de voir les autres. En effet, le beau portrait de « l'Homme au gant, » de la galerie de Brunswick, aurait, selon M. de Loga, été envisagé erronément par nous comme reproduisant les traits de Jean van Scorel. S'il y a identité d'attitude avec le portrait gravé dans la galerie des peintres de Lampsonius, il n'y a pas identité de personne. L'homme représenté dans la belle création de Brunswick serait un docteur de l'université d'Oxford, ce qui ferait l'œuvre contemporaine du séjour de son auteur en Angleterre. Le morceau est d'ailleurs fort remarquable mais passablement froid d'effet et d'exécution. (1)

Datés de 1560, remarquables par leur vigueur autant que par leur modelé précis, sont trois portraits en buste de membres de la famille De Moor, appartenant à M. le chevalier Victor de Stuers, à la Haye. Le premier, porteur d'une forte barbe, fait songer, par l'éclairage et le style, au portrait de Moro lui-même. Il est désigné, au revers du panneau, comme Jacques De Moor,

(1) Il existerait, comme pendant à ce portrait, une effigie féminine, dans une collection allemande. Celle-ci, datée de 1567, représenterait une dame âgée de 44 ans.

père de Jacques, époux d'Elisabeth Ruysschenberg (1). Le même personnage se retrouve dans un magnifique portrait, appartenant à M. le chevalier Alph. de Stuers, à Paris.

La troisième effigie, celle d'un jeune homme roux à moustache naissante, porte, dans le coin supérieur à droite, le millésime 1560. L'inscription placée au revers du panneau, outre le nom et le prénom de l'autre personnage et de son épouse Elisabeth Ruysschenberg, désigne ces derniers comme ayant eu pour fils Bernard van Ruysschenberg, époux de Claire vande Capelle, sans doute le jeune homme représenté (2).

Attribués à Moro, pouvant être aussi par A. T. Key, datés de 1561, nous rencontrons au musée de Carlsruhe, les portraits, excellents, d'un jeune couple non désigné. Les conjoints sont vus jusqu'aux genoux et tous deux de face. Ils appartiennent à la bourgeoisie et sont âgés respectivement de 33 et de 21 ans, d'après les inscriptions. Les deux œuvres sont d'ailleurs tout à fait remarquables et sans vouloir les assigner formellement à Moro, nous ne voudrions non plus les lui retrancher sans hésitation.

Dignes, au surplus, du maître, au simple point de vue artistique, ces effigies, comme les précédentes, sans doute créées dans l'intimité et pour l'intimité, tendraient à nous montrer leur auteur se retrempant, au milieu des siens, des fatigues et des périls de ses pérégrinations lointaines.

Pourtant, s'il avait rêvé de mettre un terme à son rôle officiel, les événements n'allaient point tarder à l'arracher aux

---

(1) Haut. 0,455 ; larg. 0,355. M. Moes, en mentionnant ce portrait dans son *Iconographia Batava*, ajoute qu'il appartenait, en 1738, à Lucas van Vorst.

(2) Haut. 0,255 ; larg. 0,230. Cette peinture, ainsi que la précédente, procède de la vente Huydecoper, à Amsterdam (20 oct. 1880). M. Vict. de Stuers, en nous donnant ce renseignement, ajoute qu'à la même vente figurait un autre portrait de Jacques De Moor (1539-1599) attribué à P. Pourbus. Il fut acquis par M. C. Schöffer, d'Amsterdam.





JACQUES DE MOOR ET SON FILS, JACQUES.

(Galerie du chev. Victor de Stuers, La Haye.)



JACQUES DE MOOR.
(Galerie de S. E. le chev. Alph. de Stuers, Paris.)



GUILLAUME DE NASSAU (LE TACITURNE) (?)
(Musée royal, La Haye.)

douceurs de la vie de famille. Philippe II, en reprenant le chemin de l'Espagne, avait remis le gouvernement des Pays-Bas à sa sœur consanguine, Marguerite de Parme. Il avait tenu à la présenter en personne aux Etats Généraux réunis à Gand, l'ayant choisie, disait-il, « pour lui être si proche de sang et pour la singulière affection qu'elle avait toujours portée aux Pays-Bas où elle était née, avait été nourrie et savait toutes les langues ».

Près d'elle, comme ministre et régulateur, en quelque sorte, restait l'évêque d'Arras, appelé bientôt à porter le titre de cardinal, le tout-puissant Granvelle. Par le fait même allaient se renouer les relations de Moro avec la cour. S'il conservait à Utrecht son quartier général, le centre de son activité redevenait ainsi Bruxelles.

Entre les œuvres de cette époque de la carrière du maître, figure un très intéressant portrait d'homme signé : *Antonio Moro pingebat* 1561, passé de la collection Secrétan au musée de La Haye. Le personnage, vu à mi-corps et de trois quarts, est vêtu d'un justaucorps gris laissant voir, par ses taillades, un vêtement de dessous de soie jaune, épais et très ouvragé. Au cou, une chaîne d'or à plusieurs tours.

On a vu dans cette tête grave et songeuse, où marque à peine une barbe follette, un portrait de Guillaume d'Orange âgé de trente ans. C'était donc l'année de son malchanceux mariage avec Anne de Saxe.

Rien ne semblerait plus normal que de voir le Taciturne recourir encore, en cette circonstance, au plus fameux portraitiste des Pays-Bas, pour créer, non seulement sa propre effigie, mais celle de sa nouvelle épouse. A défaut d'un portrait en peinture de la princesse, il existe un portrait d'Anne de Saxe, gravé par Houbraken, d'après un original de Moro, selon l'inscription. On peut inférer de là qu'en fait notre peintre fut appelé à l'honneur de tracer les effigies de l'illustre couple.

Comparaison faite avec le portrait du musée de Cassel, les auteurs du catalogue du Mauritshuis, en dépit de certains carac-

tères de similitude, abandonnent l'identification première du personnage. La couleur des yeux, d'autres particularités ne leur paraissent pas d'accord avec la présomption. L'absence de la Toison d'or nous semble avoir, cette fois, de quoi surprendre. A ce moment de sa carrière, Guillaume n'avait aucune raison de répudier un insigne dont les titulaires jouissaient de hautes prérogatives, sans compter que le crédit du prince d'Orange à la cour de Marguerite de Parme était, pour l'heure, considérable. Au mois de novembre 1565, lors du mariage d'Alexandre Farnèse avec Marie de Portugal, le prince d'Orange était au nombre des plus hauts personnages ayant pris part aux joutes de Bruxelles. Même il y conduisait une quadrille de douze gentilshommes, dont était le jeune Farnèse.

S'il faut nous résigner à laisser sans nom l'individu représenté, nous ne saurions douter qu'il s'agit d'un personnage de haute situation, ne pouvant être confondu avec la masse de ceux que le hasard procurait pour modèles au grand portraitiste.

Granvelle, en dépit d'une impopularité croissante, voyait grandir son pouvoir. Pour la plus large part il était l'inspirateur des actes de la régente. Devenu, grâce à sa haute influence, archevêque de Malines, ensuite cardinal (1561), le luxe de son train de maison indignait l'aristocratie (1). Mais, il faut le dire, la protection éclairée qu'il accorda aux arts et aux lettres, permet de l'envisager comme un véritable mécène. Sans conteste l'artisan de la fortune de Moro, il semblait se complaire à faire naître les occasions d'utiliser son pinceau.

Si le peintre ne nous a point laissé d'autre portrait du prélat que celui de 1549, tout concourt à prouver que, même après sa fugue, il avait gardé l'entière faveur de son patron. Dans la série,

(1) Sa maison de plaisance de la Fontaine ou « Petit château », aux portes de Bruxelles et dont quelques vestiges subsistent, était réputée pour la splendeur de ses jardins.



LE NAIN DE GRANVELLE.

(Musée du Louvre, Paris.)

malheureusement si nombreuse, de portraits de personnages indéterminés rencontrés sous sa signature, plusieurs, par le type même, font croire à une origine méridionale et leurs modèles appartinrent, on peut le croire, à l'entourage de la gouvernante. Il en sera, par exemple, ainsi du seigneur à la chevelure épaissement frisée, représenté dans le beau portrait du Louvre, daté de 1565. Le personnage désigne de la main droite une horloge de table de forme élégante, placée à sa portée. L'objet fait naître l'idée du fabricant de l'objet même, et l'on songe ainsi à l'horloger de Charles-Quint, ce fameux Gianello de la Torre, dont Leone Leoni nous a laissé la médaille. Mais outre que le type a, sur cette dernière, moins de finesse, Gianello n'a pu être peint en 1565 par Moro, étant en Espagne, où il mourut en 1583.

Il était de la maison du cardinal, le nain dit « de Charles-Quint » faisant l'objet d'une toile superbe de la même galerie. En effet, ce crapoussin, grotesque dans son accoutrement comme dans sa personne, paré d'une lourde chaîne d'or, ceint d'une immense épée, semble gouverner en maître un molosse superbe et de taille à lui servir de monture. Nous avons mentionné ce portrait à propos du prétendu Don Carlos de la Galerie de Cassel. Et comme déjà nous l'avons fait observer, sur le collier de ce représentant de la race canine, contrastant par sa noblesse avec l'abjection du déplorable specimen d'humanité qui lui commande, brillent, en très grand format, les armes de Granvelle. (1)

A peine est-il besoin de faire ressortir les très étroites affinités de ce magistral ensemble avec une œuvre de Velazquez, créée pour Philippe IV, le portrait du nain Antoine l'Anglais : « *Antonio el Ingles* », une des perles du Prado.

Ici, comme chez Moro, mais, à la vérité, plus fier et portant plus crânement l'épée, l'homoncule commande de la main au limier superbe dont le peintre a fait son compagnon. Il ne paraît

(1) *Biographie Nationale*, Tome XV, 1899.

pas d'humeur à se laisser bafouer, ce dont, au surplus, se seraient gardés les courtisans.

Une récente acquisition du Kaiser Friedrich Museum, à Berlin, contribue, avec une évidence entière, à prouver la faveur persistante de Moro à la cour. C'est le portrait, en quelque sorte officiel, de la gouvernante.

Marguerite de Parme est vue plus bas que les genoux, de face et dans l'attitude fréquemment adoptée par le peintre pour ses personnages royaux. La main gauche repose sur une table, la droite est pendante et tient les gants. Ainsi devait paraître Marguerite aux premières années de son gouvernement, c'est-à-dire âgée d'une quarantaine d'années. Son front spacieux, sa chevelure frisottée que recouvre une coiffe de gaze légère, donnent l'impression d'une calvitie précoce. Point belle ni d'une haute distinction de traits, elle captive par l'amabilité de son sourire. Son costume noir, agrémenté de boutons d'or, sur un dessous rouge, broché d'or également, est d'une relative simplicité. C'est la bourgeoise cossue plutôt que la princesse. Aucun luxe de parure : point de bagues, à l'oreille un simple anneau, au cou seulement un collier de perles.

Incontestablement, le visage offre plus d'un trait de ressemblance avec Philippe II et l'ensemble de la personne n'est pas sans concorder avec la remarque de Strada signalant les allures hommasses de la régente, laquelle passait pour avoir au menton un peu de barbe et, chose moins fréquente chez les femmes, avait des accès de goutte. La tête, les mains, sont d'un modelé superbe et ne montrent en rien diminuée la remarquable faculté de l'artiste à pénétrer dans l'individualité de ses modèles.

Celle qui, dans son administration, allait se trouver aux prises avec quelques-unes des difficultés les plus graves qu'ait eu à enregistrer l'histoire de la domination espagnole dans les Pays-Bas, a la physionomie essentiellement flamande de son ascendance maternelle. Rubens eût trouvé en elle un modèle des mieux adaptés à ses préférences ; la fraîcheur du teint, la bouche aux lèvres



MARGUERITE DE PARME.

(Musée royal, Berlin.)

vermeilles et mi-closes, le regard aimable, les yeux légèrement bridés. Pauvre femme, que tant d'affinités rapprochaient de son peuple et que les hasards de la politique contraignaient à vivre en état presque permanent d'hostilité avec lui !

Instinctivement nous songeons, en traçant ces lignes, à un remarquable portrait passé de la collection du roi Louis-Philippe au musée de Bruxelles, et y figurant comme l'effigie de Marguerite de Parme, par Coello. La dame y est représentée tenant un mors. L'emblème serait des mieux appropriés au rôle de Marguerite de Parme, mais les traits du visage offrent une si lointaine ressemblance avec ceux de la mère d'Alexandre Farnèse qu'on hésite à y voir la personne désignée. Qu'il s'agisse de l'infante Isabelle, comme le pense M. de Loga, nous avons peine à le croire, encore que la peinture semble plutôt dater du XVIIe siècle. Carderera nous la désignait un jour comme de Rodrigo de Villandrando, peintre de mérite travaillant sous Philippe III (1). Le morceau, d'ailleurs tout à fait distingué, ne trahit que de loin l'influence de Moro.

La collection impériale de Vienne, parmi les œuvres de celui-ci, possède une tête entièrement semblable à celle du portrait de Berlin. Peinture excellente, mais trop conforme à l'autre par les détails et en outre d'un pinceau trop appuyé pour qu'il soit permis d'y voir une étude prépalable.

A mesure qu'iront s'atténuant chez le peintre ses souvenirs d'Espagne, sa palette s'éclaircira.

Peut-être, aussi, les conditions de lumière où se trouve placé l'artiste pour produire ses travaux, exercent-elles leur influence sur l'aspect de ses œuvres.

Les personnages du sang ne devant plus avoir recours à son pinceau qu'à titre exceptionnel, et la situation très particulière des Pays-Bas, où l'on voyait se recruter dans les hautes sphères les

(1) Il est mentionné par Narciso Sentenach : *la Pintura en Madrid*, p. 50.

chefs du mouvement d'opposition à la politique de la régente et de son conseiller Granvelle, le peintre dut voir son rôle sérieusement amoindri.

L'on se demande si, de même qu'il nous a transmis l'image de Marguerite de Parme et de son fils, il ne fut pas appelé à peindre également l'effigie d'Octave Farnèse, durant le passage de l'époux de la gouvernante, à Bruxelles, en 1562. La question doit forcément rester indécise, aucune effigie du genre n'étant actuellement signalée. Il se pourrait fort bien que parmi les portraits de la Galerie de Parme, notamment celui d'un cavalier attribué au Bronzino (n° 337), nous eussions pareil document.

Logiquement, où le maître a pour modèles des personnages non-titrés, ses portraits, limités parfois à une simple tête, et à défaut de signature, sont difficiles à isoler de ceux créés par des confrères de la valeur d'un Adrien Key ou d'un Pierre Pourbus. La prudence commande d'user de réserve dans la détermination de pareilles œuvres.

Entre les créations les plus fameuses du grand portraitiste, figurent les portaits de Sir Thomas Gresham et de sa gracieuse épouse, Anne Ferneley, passés de la collection de Strawberry Hill dans la galerie impériale de Saint-Pétersbourg.

Homme d'affaires singulièrement avisé, Gresham fit dans les Pays-Bas, particulièrement à Anvers, des séjours fréquents. A peine faut-il rappeler qu'il fut à la fois le promoteur et l'édificateur de la Bourse de Londres, calquée sur celle d'Anvers et pour la construction de laquelle il eut un architecte de race flamande, Henri van Paesschen (1). Sir Thomas paraît avoir posé plus d'une fois devant notre artiste. On a quelque peine cependant à déterminer le lieu de la rencontre du peintre et de son modèle. Gresham, né en 1519, fut de bonne heure investi de la confiance

(1) Confr. *H. van Paesschen et l'ancienne bourse de Londres,* par H. Hymans. (*Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, Anvers, 1908).



SIR THOMAS GRESHAM.
(Musée impérial, Saint-Pétersbourg.)



LADY GRESHAM.

(Musée impérial, Saint-Pétersbourg.)

d'Edouard VI. On le trouve à Anvers dès l'année 1552, comme facteur du roi. Sous Marie Tudor et Elisabeth, son rôle ne fut guère diminué. En rapport avec Marie de Hongrie et Granvelle, il passa plusieurs mois en Espagne, au cours de l'année 1554. Plus tard, sous Elisabeth, il reparut à diverses reprises dans les Pays-Bas, y assumant même un rôle d'ambassadeur auprès de Marguerite de Parme. A Anvers, il connut personnellement le prince d'Orange, fut même son convive au mois de février 1566 et rapporte de lui une intéressante conversation (1). Par son rang et sa fortune, Gresham appartenait aux sphères dans lesquelles un portraitiste de la valeur du nôtre devait trouver des clients.

Les portraits du « merchant royal », surnom que lui donnaient ses contemporains, s'espacent sur une vingtaine d'années, à dater peut-être de la présence même du maître en Angleterre, moment où fut probablement créé le portrait de la collection de M. J. Neeld, reproduit par Burgon et que Passavant désigne comme de beauté supérieure.

Le financier y est vu debout, de trois quarts, plus bas que la ceinture. Il est vêtu de noir, coiffé d'une toque plate et tient à la main une orange, pour rappeler, a-t-on dit, que Gresham avait importé en Angleterre ce fruit exotique, ce qui serait erroné (2).

A supposer cette peinture contemporaine du séjour de son auteur à Londres, le personnage avait dépassé la trentaine. Médiocrement avantagé sous le rapport de la taille, il ne l'est point davantage en ce qui concerne la beauté des traits. Le nez grand, de courbure assez accusée, caractérise un visage dont le menton, sous une barbe peu fournie, paraît court. L'œil scrutateur, sous le sourcil droit, accuse une énergie peu ordinaire, accentuée encore par une bouche aux lèvres pincées.

(1) Burgon, op. cit., t. II, p. 160-161.
(2) Le même, t. I, page 208.

De plus belle prestance, le gentilhomme représenté dans la toile de la Galerie nationale des portraits, à Londres (1), s'apparente assez lointainement au personnage que nous venons de voir. Pourvu d'une barbe imposante de couleur roussâtre, somptueusement vêtu d'un pourpoint de velours vert foncé, semé de boutons d'or, il paraît d'assez belle stature, ce que n'était point Gresham. Comme, en outre, il porte l'épée, l'illustre financier acquiert une physionomie presque officielle. Elisabeth lui avait conféré l'honneur de la chevalerie en 1559.

Le portrait-type de Gresham reste malgré tout celui du musée de l'Ermitage, production d'un caractère plutôt intime. Très simplement vêtu, l'homme d'Etat se présente assis, les bras reposant sur les accoudoirs d'un fauteuil et tournant vers le spectateur un visage médiocrement régulier, mais énergique. Le sourcil est droit, la narine prononcée, la mâchoire carrée. Toque plate, vêtement de drap noir relevé de bandes de satin, étroit col plissé. La main droite serre les gants.

Rangé par Waagen parmi les meilleures productions du peintre, ce portrait, à le juger par l'ampleur de la facture, daterait d'une période avancée de la vie de son auteur. Le fameux critique allemand propose l'année 1570. Mais Gresham ne fit aucun séjour à Anvers ou à Bruxelles après 1567, année où le siège du commerce anglais fut transféré à Hambourg (2). Le même portrait se retrouve chez M. Granville W. C. Leveson Gower. Il figura à l'exposition de la Royal Academy en 1893, et y fit sensation.

Pour ce qui est du portrait de Lady Gresham, veuve de William Read au moment de son mariage avec le puissant financier dont elle porta le deuil, pour n'être plus de première jeunesse, elle captive par sa grâce autant que par la délicatesse des traits et l'amabilité de l'expression. Vue presque de profil et, comme son

(1) Ce portrait a une réplique au local de la Corporation des merciers, à Londres.
(2) Burgon, Op. cit., t. I, p. 323.



SIR THOMAS GRESHAM.
(National Portrait Gallery, Londres.)



PERSONNAGE INCONNU.

(Collection de Lord Yarborough, Brocklesby.)



DAME INCONNUE.
(Collection de Lord Yarborough, Brocklesby.)

époux, occupant un fauteuil (1), la dame est vêtue de noir, également, sauf les manches de sa robe, qui sont de soie blanche. Sa collerette plissée est montante. Les mains délicates, chargées de bagues magnifiques, embrassent les accoudoirs du siège à haut dossier. Une lourde chaîne d'or entoure sa taille. L'ensemble est un modèle de distinction.

Où fut créée cette remarquable image; dans les Pays-Bas? Le costume le ferait croire, Lady Gresham étant coiffée du béguin de toile blanche empesée, en usage chez nous. Conclure est chose fort difficile. La situation troublée de nos provinces, la maladie et la mort, en 1564, d'un fils, espoir de la vieillesse de ses parents, étaient peu de nature à engager la dame à suivre son mari au delà des mers. « Ma pauvre femme », dit fréquemment Gresham en parlant d'elle, dans les intéressantes communications que l'on possède de sa main et dont aucune ne la mentionne comme étant présente.

---

(1) Détail curieux et qui mérite d'être signalé, les accoudoirs des fauteuils où le peintre a placé Sir Thomas et Lady Gresham, se terminent par une rosace que l'on retrouve, identique, dans le fauteuil des splendides effigies appartenant à Lord Yarborough, à qui nous devons la faveur d'en pouvoir placer une reproduction sous les yeux du lecteur. La même particularité se constate dans la superbe effigie masculine appartenant à Lord Amherst. Forcément l'on doit conclure de là que le peintre disposait de ce siège et que, sans doute, ce fut à Utrecht ou à Anvers que posèrent devant lui les modèles des magistrales peintures signalées, ainsi que d'autres où se retrouve le même élément.

XI

FIN DE LA PUISSANCE DE GRANVELLE. — LE ROI INSISTE POUR LE RETOUR DE MORO. — ARRIVÉE DU DUC D'ALBE DANS LES PAYS-BAS. — SON PORTRAIT PAR GUILL. KEY. — MORO AU SERVICE DU DICTATEUR. — NOUVEAU PORTRAIT DU LIEUTENANT DE PHILIPPE II. — MORO CHARGÉ DE PEINDRE SES MAÎTRESSES. — PORTRAIT DE SIR HENRY LEE. — FERDINAND DE TOLÈDE, GRAND PRIEUR DE CASTILLE. — SON PORTRAIT. — PORTRAITS D'ANTOINE DEL RIO ET DE SA FEMME. — LA FIANCÉE DE PHILIPPE II A ANVERS ; SES PORTRAITS PAR MORO. — SON DÉPART POUR L'ESPAGNE.

Les premiers mois de 1564 furent témoins du départ du cardinal Granvelle, tombé, si pas en disgrâce, du moins en défaveur auprès de la gouvernante. Moro put, sans doute, séjourner à Bruxelles tant que dura la présence à la cour de son puissant protecteur ; pourtant il était à Utrecht en 1564, comme le prouve un acte de transfert à sa belle-fille, issue du premier mariage de sa femme, Marie Gabrielz et à son époux Pierre Jansz. Stamproy, de la propriété reçue de Gisbert Damen dix années auparavant.

Si sévèrement que fussent, à ce moment, appliquées les ordonnances contre l'hérésie, leur renouvellement même, sous Marguerite de Parme, fournit la preuve qu'à ce moment encore la lecture de la Bible et la prédication des doctrines hétérodoxes étaient, sinon ouvertement tolérées, du moins encore courantes. Chaque jour, d'ailleurs, renaissaient les troubles et le fait même des nouvelles mesures répressives édictées par Philippe II, au mois d'octobre 1565, atteste l'impuissance de sa sœur à venir à bout des sectaires.

Les rapports sans doute possibles de Moro avec certains représentants des doctrines prohibées, sont forcément enveloppés



UN MINISTRE PROTESTANT.
(Galerie de Sir Frederick Cook, Richmond.)

de mystère. Pourtant, s'il put se faire qu'un Christophe Plantin, nonobstant sa qualité d'architypographe du Roi, ne fut pas à l'abri du soupçon, d'ailleurs fondé, de mettre ses presses au service des doctrines proscrites, nous ne voudrions point affirmer sans réserve qu'antérieurement à l'arrivée du duc d'Albe dans les Pays-Bas, Moro ait, par principe, fui tout contact avec les religionnaires. Sans parler de ses modèles de nation anglaise dont plus d'un, à commencer par Gresham, adhérait au protestantisme, un portrait de la collection de Sir Frederick Cook, à Richmond, pose la question d'une manière assez intéressante.

Prochement apparenté à l'art de Moro par ses divers caractères, portant du reste une signature et une date : LXIII [1563] l'effigie est, dans son genre, des plus caractéristiques.

A la physionomie typique du personnage se joint une longue exhortation aux fidèles à rester fermes dans la foi.

Le personnage, assis et vu jusqu'aux genoux, est vêtu de la robe des ministres de l'Evangile. Il est coiffé de la toque plate des prédicants. Sur une pancarte, tenue des deux mains, est tracée cette homélie :

« Wy en hebben niet in de werelt gebracht,
Wy en sullen er oick niet uyt draghen.
Als wy dan cost en cleeren hebben in ons macht,
Soe laet ons te vreden syn, allen ons daghen.
Want die ryck willen worden na hun behaghen
Vallen in becoringhen en begheerten quaet
Maer ghy Goddelycke mensche schout dit belaghen
Volcht de Rechtverdicheyt, vast int gheloove staet
Op dat ghy inde blyschap des Heeren gaet.
. . . .
Dit was ghedaen LXIII eenpaer
doen . . . ick . . . Iaer. (1).

(1) Nous n'avons rien apporté en ce monde ;
Nous n'en emporterons rien non plus.
Si donc nous sommes en possession de la nourriture et du vêtement,
Réjouissons-nous chaque jour de notre vie.

Malheureusement nous n'avons sur le personnage représenté aucune information et la dernière ligne du texte est absolument indéchiffrable.

Aux créations les plus justement fameuses du grand peintre appartient le portrait d' « Orfèvre » du musée de La Haye, œuvre datée de 1564 et, nonobstant l'absence de signature, caractéristique du maître arrivé à la plus haute expression de son art. Le souvenir du Titien, si fréquemment évoqué par Moro, l'est particulièrement ici, moins encore par le procédé que par la noblesse du style et la richesse du coloris.

Dans son respect toujours plus grand de la vérité, dans son effort soutenu pour serrer de plus près la nature, peut-être n'esquive-t-il point le reproche de se montrer, à l'excès, soucieux du détail. A peine songe-t-on à lui en tenir rigueur. Le riche accoutrement de son personnage, accoutrement dans lequel la note grave du velours et du satin noir s'oppose à l'éclat des manches de soie rouge merveilleusement travaillées, balance presque en précision du rendu l'étude des traits du visage et du plissement de l'épiderme des mains. Rien pourtant ne trouble l'harmonie de ce superbe ensemble, digne autant des suffrages de l'artiste pour sa grandeur de style, que de ceux de ces « amis passionnés de la vérité pour lesquels la copie ingénieuse est préférable aux rêves splendides de l'imagination » (1).

Du personnage nous ne savons rien, si ce n'est son âge : 35 ans. Qu'il est de souche néerlandaise on peut le déduire du type,

---

Car, qui prétend être riche, au gré de ses désirs,
Succombe à la tentation et aux pensées perverses.
Mais vous, hommes de Dieu, fuyez ces embûches,
Suivez les voies de la vertu, fermes dans la Foi,
Afin d'être admis dans la joie du Seigneur.
Ceci fut fait en (?) LXIII d'accord unanime.
Quand . . . j'avais . . . Ans.

(1) Madrazo : *l'Art*, t. XV, p. 224.



PORTRAIT DIT « L'ORFÈVRE ».
(Musée royal, La Haye.)

autant que la richesse de son costume et la valeur des joyaux qu'il vient d'étaler sur la table annoncent une clientèle opulente. On a proposé pour lui le nom d'un des van Vianen — Adam ou Paul — originaires d'Utrecht. Rapprochement ingénieux, sauf que l'âge des fameux orfèvres ne s'accorde pas, en 1564, avec celui du personnage si admirablement traité par le peintre.

Un autre portrait d'orfèvre au musée de Gotha, attribué également à notre artiste, ne nous a point paru avoir des titres formels à lui appartenir. Le modelé de la tête n'est pas irréprochable.

S'il avait été permis de supposer qu'en s'éloignant d'Espagne, Moro venait de mettre un terme à son rôle officiel, déjà le portrait de Marguerite de Parme nous aurait détrompés. Le roi, d'ailleurs, n'avait nullement renoncé à tirer parti de son talent, après l'avoir si fréquemment mis en relief. Van Mander assure qu'il fit les instances les plus pressantes pour ravoir son peintre ; que celui-ci, en revanche, multipliait les prétextes pour ne point obéir aux appels partis de Madrid. L'arrivée du duc d'Albe dans les Pays-Bas, au mois d'août 1567, allait faire prendre aux choses une autre tournure.

Que le roi eût ou non prescrit à son terrible vicaire d'user au besoin de contrainte pour lui rendre l'artiste, serait chose au moins possible. Il savait le parti tiré, au profit de leur gloire, par ceux de sa maison, du talent d'artistes fameux dont le ciseau, le pinceau ou le burin devaient avoir pour rôle de perpétuer leur souvenir. Moro lui manqua certainement. Toute la valeur d'un Coello et d'un Pantoja de la Cruz ne pouvait que bien insuffisamment suffire à compenser sa perte.

L'intervention du duc d'Albe pourtant, devait être inopérante. A s'en rapporter au récit de van Mander, le représentant du roi tenait peu à la voir produire un effet conforme aux intentions de son souverain, lui-même voulant tirer parti du talent de l'artiste. L'historien de la peinture néerlandaise avance que les lettres royales, destinées à Moro, étaient détournées, le terrible mandataire de

Philippe II prétendant recourir au peintre pour obtenir les portraits de ses maîtresses !

Chose certaine, Moro ne retourna plus en Espagne, peu désireux, on le devine, de se voir en butte à de nouvelles tracasseries, à de nouveaux périls, suscités par la défiance des courtisans et par l'envie de ses confrères, dont peut-être Coello.

Ses relations avec le duc d'Albe dataient de loin. Ferdinand Alvarez de Tolède en songeant à le faire concourir à la glorification d'exploits moins dignes de mémoire, moins meurtriers, aussi, que ceux dont la postérité lui demande compte, n'en était plus à éprouver sa valeur. N'était-ce pas à Bruxelles, en 1549, qu'avait été peint son beau portrait, complément, en quelque sorte, de celui par lequel le Titien avait immortalisé les traits du vainqueur de Mühlberg, où Albe avait eu sa grande part du triomphe ? A Londres, où encore l'illustre guerrier fut, auprès de la reine Marie Tudor, un des personnages de la suite du roi Philippe; en Espagne, enfin, leurs relations s'étaient poursuivies.

Au moment où l'inflexible exécuteur des volontés royales entreprenait d'attacher à son service le peintre dont il avait dès longtemps pu éprouver la valeur, il avait, la veille semble-t-il — van Mander l'assure — accordé des séances à Guillaume Key, réputé, après Moro, le meilleur portraitiste des Pays-Bas (1). Au cours de l'une de ces séances, le peintre, quelque peu familiarisé avec la langue espagnole, aurait entendu ordonner le supplice des comtes d'Egmont et de Hornes. Il en éprouva un tel saisissement que, rentré chez lui, le pauvre homme dut s'aliter, pour mourir quelques jours après des suites de son émoi !

Pour ce qui est de Moro, d'Utrecht où il séjournait alors, le peintre ne tardait pas à se voir van Mander à Bruxelles où allait

---

(1) Parmi les envois faits à l'Exposition de la Toison d'or, à Bruges, en 1907, par le chef de la maison d'Albe, figurait un fort beau portrait du farouche lieutenant de Philippe II, désigné comme l'œuvre de Guillaume Key. On y trouvait un autre portrait du personnage appartenant au roi d'Angleterre.

débuter une phase de sa carrière dont peut-être l'issue lui paraissait assez grosse d'incertitudes. Avant de rejoindre son poste, il lui sembla opportun d'aliéner et de détruire un lot de peintures et d'objets d'atelier qu'il ne se souciait pas de laisser à l'abandon (1). En somme, il lui semblait dire adieu pour jamais à sa ville natale.

Le moment de sa venue à Bruxelles n'est point possible à préciser. Si réellement Guillaume Key finit ses jours au service du duc d'Albe, et que sa mort ait coïncidé avec le supplice des comtes d'Egmont et de Hornes, c'est-à-dire le 8 juin 1568, Moro ne devait pas être installé à Bruxelles à ce moment.

Il résulte d'ailleurs des constatations faites par M. F. J. Vanden Branden, archiviste d'Anvers, qu'au mois de janvier une procuration était donnée, dans cette ville, par Elisabeth « van Dashorst », fille de Moro, donnant pouvoir au peintre de la représenter, ainsi que son époux Henri vander Horst, ancien avocat près la cour d'Utrecht, dans une instance pendante devant ladite cour. D'où cette évidence que le peintre, à ce moment, n'avait point quitté sa ville natale ni ne songeait apparemment à s'en éloigner.

De sa nouvelle rencontre avec le duc d'Albe, aucune œuvre ne porte formellement témoignage. Nous avons considéré plus haut (2) les titres du frappant portrait du musée de Bruxelles à appartenir au fameux artiste. Attribuer cette effigie à Guillaume Key, comme nous y inclinions à certain moment, comme le fait encore l'auteur du dernier catalogue de Bruxelles, M. A. J. Wauters, n'est plus guère soutenable, en présence de la certitude de l'authenticité de la peinture du marquis de Townshend, passée depuis en Amérique. Pour n'être pas d'une identité rigoureuse, les deux portraits ont sûrement une origine commune.

Dans l'exemplaire de Bruxelles, la barbe, déjà fortement grisonnante, permet à peine de douter que le peintre a travaillé d'après nature. L'ordonnance restant la même, le temps de pose

(1) Van Mander [édition Hymans], T. I, p. 279.
(2) P. 31.

aura pu être réduit. L'armure étant considérée comme l'œuvre d'un auxiliaire, la tête seule de la nouvelle version réclamait ainsi l'intervention personnelle de Moro. Qu'elle ait été prise sur le vif, est chose que, sans doute, aucun artiste ne contestera. Moro, d'autre part, étant au service du duc d'Albe, n'est-on pas en droit d'envisager comme chose tout à fait normale de le voir appelé à faire une effigie nouvelle du représentant du roi ?

D'apparence peut-être plus officielle, la seconde version est à peine moins frappante que l'autre et, si l'on songe que sans doute elle vit le jour au lendemain même de la terrible sentence rendue contre d'Egmont et de Hornes, il s'en dégage une impression bien conforme à l'idée conçue par l'histoire du sinistre représentant de ce régime de terreur qu'il se glorifiait, à la fin de sa carrière, d'avoir fait régner aux Pays-Bas.

Guère moins, sans doute, que d'autres Espagnols, le rude guerrier fut sensible à l'attrait des Flamandes, dont, en termes si enthousiastes, le jeune vainqueur de Nordlingen devait, dans ses lettres à Philippe IV, exalter la beauté. Mais c'est assez peu leur rendre justice, nous semble-t-il, de vouloir chercher le souvenir de celles qui captivèrent le duc d'Albe dans certains portraits d'inconnues figurant au contingent de Moro, dans les galeries du musée de Madrid (1). Le duc, nous aimons à le croire, était plus délicat appréciateur de la beauté. En revanche, il en coûte peu à notre franchise de reconnaître que Moro n'est point des peintres qu'on puisse ranger parmi les traducteurs les plus heureux de la beauté féminine. Sa scrupuleuse conscience lui interdisait, en fait, de concéder à la grâce ce qui ne pouvait être obtenu qu'aux dépens de la vérité.

Non que d'aimables effigies féminines ne soient nées de son pinceau. Nous aimons à nous souvenir d'un délicieux portrait de jeune fille envoyé par la duchesse de Galliera aux « Alsaciens

(1) Valerian von Loga, *Antonis Mor.*



LE DUC D'ALBE.
(Musée royal, Bruxelles.)

Lorrains », à Paris, où elle figura comme de Holbein, et de quelques autres encore. Ce qui n'empêche que, dans la série de ses portraits de femme, le nombre est restreint de ceux où la grâce le dispute à la noblesse ; chose imputable aux modèles, peut-être autant qu'au peintre.

Une figure de jeune femme à mi-corps, une « *Chloris* », faisant partie de la belle collection de M. le conseiller von Beckerath, à Berlin, œuvre indéterminée de l'école flamande, nous a paru avoir des titres à figurer dans l'œuvre de Moro. Peut-être avons nous ici, sous une forme quelque peu idéalisée, une des jeunes beautés de la « troupe légère » du duc d'Albe.

La tête parée de fleurs, vêtue d'un corsage rouge laissant à nu le cou et les bras, elle tient une cueillée opulente. Le fond est verdâtre. La figure est aimable et, dans son réalisme même, puise un droit plus positif à émaner du fervent interprète de la nature qu'était le beau portraitiste dont nous avons entrepris d'étudier le rôle. Seules, les mains, paraissent en désaccord avec son style.

Tout en attachant une importance médiocre à l'assertion de van Mander relative aux manœuvres du duc d'Albe pour contrarier le retour de Moro en Espagne, une chose peut être admise comme certaine : le peintre, en renonçant à son séjour à Utrecht, n'alla pas plus loin que Bruxelles.

Il est vrai, sans parler du voyage toujours annoncé de Philippe II dans les Pays-Bas, voyage qui, par le fait, rendait sans motif le retour du peintre à Madrid, le roi et l'inexorable dépositaire de son autorité avaient de plus graves soucis que de se disputer la possession d'un artiste, si réel que fût son prestige.

Le peintre était lui-même dans une situation médiocrement attrayante. S'être soustrait, d'un effort peut-être pénible, aux avantages et aux devoirs — également aux périls — d'une situation enviée, pour se retrouver, le lendemain, le familier de l'homme impitoyable chargé de la mission de gouverner par la terreur ceux de son sang, ne saurait apparaître comme un privilège.

L'histoire est d'ailleurs muette sur le rôle qu'il fut appelé à remplir auprès du rude guerrier et nul témoignage écrit ne nous informe des œuvres nées du contact. A défaut de ces données, du moins peut-on déduire d'un passage de van Mander que les relations entre le duc d'Albe et Moro furent empreintes de cordialité. Ainsi, le duc s'étant un jour enquis des enfants de Moro, le capitaine-général sut que le peintre avait une fille mariée à un homme de grand savoir, Jean Casetta (1). Le poste de receveur de la West-Flandre étant alors vacant, le duc d'Albe l'attribua au gendre de son peintre.

De grands avantages étaient attachés à la situation et, par le fait, son titulaire devenait un personnage. Il menait grand train, dit van Mander, et on pouvait le voir chevaucher par les rues de Bruxelles suivi d'une escorte. L'information, pour n'être pas exempte d'intérêt, ne saurait, par malheur, nous satisfaire où il importe de suivre, au cours des années, l'évolution du talent de l'artiste. Sur ce point, toutefois, quelques œuvres de Moro nous serviront d'indice. Sans accuser un progrès matériel à peine nécessaire, elles se caractérisent par une ampleur de style qui, incontestablement, rehausse leur valeur.

En première ligne, par sa date et sa signature : *Antonius Mor pingebat A° 1568,* se signale le portrait de Sir Henry Lee (1531-1611), de la galerie de Lord Dillon, à Ditchley.

Avant tout, il convient de ne pas confondre cette œuvre remarquable avec un autre portrait du même personnage appartenant au même gentilhomme. Cette dernière et intéressante production, où sont inscrits des vers à la louange d'un beau dogue représenté près de son maître, émane de Marc Gheeraerts (2).

Du reste, entre les deux peintures, aucun rapport d'attitude ni de physionomie. Un nombre considérable d'années a dû s'écouler

(1) Kramm : *Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Schilders*, etc.

(2) Reproduite en gravure sous le nom de Moro, dans l'*Animal World*, avril 1908, p. 77. M. Ed. G. Fairholme y raconte que le chien, *Bevis*, sauva la vie de son maître, menacé par le poignard d'un assassin.



SIR HENRY LEE, 1568.
(Collection de Lord Dillon, Ditchley.)

entre leur production. Grand voyageur dans sa jeunesse, Sir Henry Lee a dû forcément rencontrer aux Pays-Bas le premier interprète de ses traits. Jeune, et de tournure élégante, il est vêtu, en raffiné, d'un justaucorps noir à taillades, sur un fond blanc, où sont tissées des sphères et sur lequel se détache une chaîne d'or. Le pouce gauche est passé dans une bague suspendue à une cordelette, tandis que, chose curieuse, d'autres bagues, retenues de la même manière, se montrent un peu partout : aux coudes, aux poignets (1).

Lord Dillon, à propos de ce portrait, a l'amabilité de nous donner connaissance d'un fort intéressant extrait d'une lettre de Sir Henry, datée d'Anvers le jour de la Pentecôte de l'année 1568, missive existant dans le Public Record Office. Elle a pour destinataire le chancelier Lord Burghley. En voici les termes :

« *The Duke of Alva no whyt abstaynith from his fyrate begone course but is more the more cruelle, to the utter dismaying of all thys countrye procedeth. On tuesday laste he beganne hys executyons on whyche day in Brysseallés dyed XXII gentlemen ; on wednesday III and as yesterday beynge satterday counte d'Egmont and counte Horne about XI of the clocke all the names I have sent you. This II last named on thursday wear brout from Gante wt X ancenses of Spāyardes* » (2).

Au sein du régime d'oppression qui pesait sur nos malheureuses provinces, dont presque chaque jour quelque nouvelle exécution ensanglantait les villes, se mouvaient, autour de l'ordonnateur de ces supplices, des auxiliaires à peine moins abominables

---

(1) A observer, en passant, la recontre assez fréquente de ces bagues, retenues par des cordons, dans les portraits de personnages anglais, particulièrement des dames.

(2) « Le duc d'Albe ne s'écarte en aucune sorte de ses voies furieuses antérieures, mais se montre de plus en plus cruel et, à la grande consternation de tout ce pays, persévère. Mardi dernier il a commencé ses exécutions, lequel jour, à Bruxelles, sont morts XXII gentilshommes ; * mercredi III et hier, étant samedi, le comte d'Egmont et le comte de Hornes, vers XI heures. Je vous ai envoyé tous les noms. Les II derniers avaient été amenés de Gand jeudi sous l'escorte de X compagnies d'Espagnols. »

* *L'histoire de Bruxelles* de Henne et Wauters, parle de dix-huit gentilshommes menés au supplice. L'exécution eut pour théâtre la Place du Sablon, en face de l'hôtel du seigneur de Noircarmes, qui en fut le témoin avec tout le Conseil des troubles. Inutile de rappeler que parmi les victimes se trouvaient les frères Gisbert & Thierry de Batenburg et Jean Bloys de Treslong.

que leur maître. L'histoire abonde en exemples, aux époques de tyrannie, de ces complices se ruant comme à plaisir dans les voies iniques ouvertes par le despotisme.

En première ligne se distinguaient les fils du duc d'Albe : Frédéric de Tolède, que ses cruautés en Hollande firent abhorrer autant au moins que son père, et Ferdinand, de naissance illégitime, investi du titre de grand-prieur de Castille et qui était chevalier de Malte. Il fut, croyons nous, le modèle du jeune chevalier à la riche armure damasquinée d'or, du musée impérial de Vienne (1).

L'analyse des traits n'est pas sans révéler une ressemblance entre le père et ce fils auquel, dit l'histoire, allaient surtout ses affections. C'était d'ailleurs un dameret, à en juger par l'art avec lequel se combinent, sur sa cuirasse, la chaîne et le ruban de sa croix de Malte.

Le visage n'est pas sans noblesse, mais le regard est dur et l'expression hautaine, ce qui d'ailleurs n'est pas pour infirmer notre supposition. Ferdinand de Tolède était le compagnon fréquent de d'Egmont et lui tint société parfois, semble-t-il, au cours de son incarcération.

D'importance infiniment plus haute et à bon droit comptés parmi les productions les plus admirables du maître, sont deux portraits entrés au Louvre par le legs Duchastel en 1881 : Antoine — et non Louis — del Rio et sa femme. Nulle part le peintre n'a plus complétement mis en évidence la supériorité de son talent.

Le rapprochement est si naturel entre le duc d'Albe et ce trop fameux exécuteur de ses ordonnances, qu'on se laisse aller presque instinctivement à voir dans le sombre personnage coiffé de la calotte, dévotement agenouillé devant un prie-Dieu, Louis del Rio, le même procureur qui, devant le Conseil de sang, requit contre d'Egmont et de Hornes. C'est toutefois une erreur.

(1) N° 788 du catalogue. Le Dr. Glück nous en a envoyé obligeamment la photographie.



FERDINAND DE TOLÈDE, GRAND-PRIEUR DE CASTILLE (?)

(Galerie impériale, Vienne.)





ANTOINE DEL RIO, SES FILS ET
SA FEMME, ÉLÉONORE LOPEZ DE VILLANUEVA.

(Musée du Louvre, Paris.)

Il s'agit, nous le répétons, d'Antoine del Rio, l'opulent seigneur de Cleydael et d'Aertselaer, qui fit d'ailleurs partie du Conseil des Troubles *(el consejo de las altercationes)*, comme trésorier-général, plus particulièrement chargé des confiscations. Né en Espagne, il épousa, à Anvers, en 1549, Eléonore Lopez de Villanueva, de souche espagnole et qui lui survécut. Elle, aussi, nous apparaît en prière, raide et compassée, dans sa robe de velours sombre à bandes d'or. Deux fils étaient issus de ce mariage : Martin-Antoine, qui fut le fameux théologien mystique, et Jérôme, lequel suivit la carrière des armes. Tous deux sont là, comme leur père, prosternés en oraison. Les armoiries des époux suffisent à l'identification des personnages.

Moro, incontestablement, atteint dans ces peintures le *summum* de sa puissance créatrice. Non satisfait de rendre avec la précision la plus scrupuleuse les traits de ses modèles, on le voit, en quelque sorte, scruter leur pensée. C'est chose frappante et démonstrative à l'extrême que le contraste de ces physionomies avec celles des populations au milieu desquelles se mouvaient, en maîtres, ces étrangers dont le hasard de la politique avait fait, en quelque sorte, les arbitres des destinées de la patrie.

A ne se placer qu'au seul point de vue de l'art, le peintre a épuisé ici les ressources de son merveilleux talent, poussé à l'extrême sa science du modelé, sa correction du dessin, son art à synthétiser un type. D'autres portraitistes viendront : ils s'appelleront Velazquez, van Dyck, Rembrandt ; ils auront l'envolée, la grâce, la profondeur, ils n'amoindriront point l'autorité de pareils chefs-d'œuvre.

Peu fréquemment aperçu comme peintre de l'enfance, Moro traduit avec une discrétion parfaite l'aimable espièglerie qui se mêle à la précoce gravité des jeunes del Rio, agenouillés aux côtés de leur père.

Œuvres votives, à les juger par le format et l'attitude des modèles, ces panneaux furent certainement conçus pour servir

de complément à quelque triptyque. Vainement s'appliquerait-on à en vouloir retrouver le panneau central, perdu ou délaissé.

Et peut-être est-il permis de croire que le peintre n'y atteignit point le degré d'excellence des images où persiste le souvenir des donateurs. Les amis de l'art peuvent donc se consoler.

Au milieu des incessantes poursuites dont étaient l'objet, à Anvers, les personnes suspectes de sympathiser avec les doctrines proscrites par le concile de Trente, la ville accueillit par des fêtes l'arrivée de la jeune princesse, fille de l'empereur, se rendant en Espagne, où devaient se célébrer ses noces avec Philippe II.

Nièce du roi, que la mort d'Elisabeth de France avait rendu veuf pour la troisième fois, la jeune archiduchesse qui devait donner un héritier à la couronne d'Espagne, en la personne de Philippe III, comptait 21 ans. Comme presque tous les siens, elle trouva en Moro l'interprète de ses traits et rien, vraiment, n'est plus caractéristique de l'évolution du talent de notre peintre que la comparaison des portraits de la mère et de la fille, exécutés à vingt années d'intervalle.

Outre la dissemblance assez remarquable de physionomie entre l'une et l'autre, la petite-fille de Charles-Quint offre d'une manière atténuée le type de ceux de sa race. La différence est à peine moindre dans le caractère matériel de l'œuvre datée de 157.., date qui ne peut être que 1570.

Presque conforme, par l'attitude, aux effigies d'Elisabeth de Valois et de Marguerite de Parme, la peinture montre la princesse de face, plus qu'à mi-corps, la main gauche sur le bras d'un fauteuil, la main droite pendante, gantée et tenant le mouchoir.

Blonde, rose et contrainte, l'archiduchesse a le charme et la andeur de ses vingt ans. Elle est vêtue de ce que l'on nommerait de nos jours : « un élégant costume de voyage ». Un toquet de velours noir orné d'un cordon de pierreries et d'une touffe de plumes blanches est posé sur sa chevelure à peine ondulée.



ANNE D'AUTRICHE, REINE D'ESPAGNE.
(Galerie impériale, Vienne.)

De velours noir, aussi, sa tunique ajustée, aux manches fendues, à la riche ceinture d'orfèvrerie, laisse voir une robe de dessous de soie jaune. Une fraise godronnée, passablement ample, encadre le gracieux visage. Un magnifique collier, où se marient les perles et les émeraudes, supporte un riche bijou en forme d'aigle impérial.

Naguère encore à Schönbrunn, et en quelque sorte ignorée, cette peinture considérable ne figure au musée impérial autrichien que depuis 1905. Elle porte, sur le bras du fauteuil, la signature *Antonius Morus faciebat* et le millésime tronqué.

Avec une éloquence singulière, Moro nous apparaît ici comme le lien, le trait d'union entre l'ancienne et la nouvelle école. L'on a pu, à propos du portrait de del Rio, prononcer le nom de Holbein ; comment ne pas songer à Rubens en présence de celui d'Anne d'Autriche, fait tout de clarté ?

Inspiré par la physionomie de son modèle, autant sans doute que par la destination de son œuvre, il triomphe haut la main de l'entreprise. Le procédé, sans rien perdre de sa précision, a pris une ampleur à peine prévue et l'artiste, par les moyens les plus simples, arrive à un effet qu'il est permis de qualifier de moderne.

Ce portrait était nécessairement commandé par les parents de la princesse ; ils ne devaient plus revoir leur fille et, certes, n'avaient pu oublier l'artiste qui, au lendemain de leur propre union, avait créé d'eux de si impressionnantes effigies.

A Madrid, non loin d'elles, sous une forme très intéressante, se répète le portrait de la jeune archiduchesse. Dans cette toile curieuse, l'attitude est restée la même, mais le costume de damas blanc soutaché de noir est de coupe plus austère. Les manches sont fendues transversalement au pli du bras et, chose curieuse, comme dans l'autre portrait, la main droite est gantée de noir. Les bijoux sont les mêmes. Le toquet est remplacé par une sorte de coiffure noire.

Identifiée par le Dr. H. Zimmermann (1), la peinture figura longtemps au catalogue de Madrid comme une œuvre de Moro et comme représentant une princesse de la maison d'Autriche. On ne songeait pas alors à la jeune épouse de Philippe II. Assignée depuis à Pantoja de la Cruz (2), également à Coello, elle acquiert, on le voit, une signification nouvelle. Ne s'agirait-il pas, dans cette version à la fois si proche et pourtant différente à tant d'égards, d'une version préalable à la production du portrait de Vienne?

Montée sur le trône d'Espagne, la jeune reine a nécessairement trouvé à Madrid d'autres interprètes de sa personne. Mais, alors, pourquoi l'importance moindre du portrait du Prado, avec la même attitude et dans un costume plutôt suranné, pourtant avec les mêmes joyaux ?

Si, comme nous le présumons, le portrait de Vienne appartint dès l'origine à la maison impériale, Pantoja n'eut point l'occasion de le copier. Même à supposer qu'il s'en inspira, rien ne l'obligeait à suivre, par exemple, ce détail de la main droite gantée de noir, chose peu nécessaire pour ne pas dire disparate par son contraste avec le costume blanc, de coupe archaïque, dont est revêtu la princesse. Pourquoi, d'autre part, la même ceinture et le même collier avec son riche pendant en forme d'aigle impérial ?

Tout concourt à établir, ce nous semble, non la postériorité mais l'antériorité du portrait de Madrid et, par cela même, la légitimité de son attribution première à Moro. Que la fiancée de Philippe II, en débarquant dans les Pays-Bas, ait posé devant le peintre du roi, rien de plus naturel. Sans doute, au moment de son arrivée, était-elle vêtue de ce singulier costume blanc relevé de soutaches noires, à collet évasé et gantée de noir, enfin comme dans le portrait de Madrid. Les élégances du portrait de

(1) Loga : *Antonis Mor*, fig. 20.

(2) *Catalogo historico*, N° 1037.

Vienne font honneur aux confectionneurs réputés de Bruxelles ou d'Anvers (1).

Arrivée le 26 août, la princesse s'embarquait le 20 septembre, le temps ayant contrarié jusqu'alors son départ. Le duc d'Albe était allé au devant de sa jeune souveraine. Par son ordre, des fêtes splendides étaient préparées à Bruxelles ; l'archiduchesse refusa de s'y rendre, invoquant le désir de gagner au plus tôt l'Espagne. Peut-être lui répugnait-il de voir les lieux assombris par les sanglantes exécutions et le tout récent supplice des comtes d'Egmont et de Hornes, objet, l'histoire nous l'apprend, de vives représentations de l'empereur, son père, au roi Philippe.

Quoiqu'il en soit, elle ne quitta Anvers que pour cingler vers l'Espagne, sous la conduite de Ferdinand de Tolède, le fils naturel du duc d'Albe.

La présence de la gracieuse fiancée du roi sur les rives de l'Escaut, sans avoir pour effet d'apaiser le régime de terreur instauré par le duc d'Albe, coïncidait avec la fameuse amnistie du 11 février, « mesure que le peuple considéra presque comme un nouvel édit de proscription » (2). Le magistrat fit à la royale visiteuse et aux jeunes princes, ses frères, le plus gracieux accueil et, nonobstant le triste état des finances municipales, prouva son loyalisme par un cadeau de deux cent mille florins.

---

(1) Se rappeler ce que dit Guichardin du luxe apporté dans leurs vêtements par les citoyens d'Anvers.

(2) Gens : *Histoire de la ville d'Anvers*, p. 473.

XII

DERNIÈRES ANNÉES. — MORO A ANVERS. — JOACHIM BEUCKELAER A SON SERVICE. — SON ÉLÈVE GUILLAUME VAN WYBERGHEN. — PORTRAIT DE JACQUES DE MOOR ET DE SA FEMME. — RELATIONS AVEC HUBERT GOLTZIUS ; SON PORTRAIT. — TABLEAU D'AUTEL DE « LA CIRCONCISION » POUR L'ÉGLISE NOTRE-DAME. — « MORT D'ADONIS », POUR LA MUNICIPALITÉ. — DÉCÈS DU MAÎTRE. — SON HÉRITAGE.

Que, durant toute cette période, Moro eût établi ses pénates à Anvers à peine est-il besoin de le dire. Nous sommes d'ailleurs en droit d'admettre que sa résidence y était assez lointaine. Alors que, du haut en bas de l'échelle sociale, la population avait également à souffrir des exactions du duc d'Albe, des agissements brutaux de sa soldatesque, de la perfidie de ses séides, les artistes, particulièrement, étaient atteints dans leurs intérêts.

Au nôtre, dont le portrait avait créé le renom, Bruxelles bien moins encore qu'Anvers, à ce moment, offrait un milieu favorable à la pratique de son art.

Les lettres de Gresham tracent un tableau navrant des affaires, dans un pays où le plus grand comme le moindre des citoyens pouvait, à tout moment, se voir l'objet des suspicions d'un pouvoir oppresseur. Moro savait à quoi s'en tenir sur la déprimante atmosphère des cours et, si plein de condescendance que pût se montrer envers lui le duc d'Albe, les caresses mêmes du redoutable dépositaire de la puissance royale n'étaient point pour le rassurer tout à fait sur leur danger. N'en avait-il eu la preuve récente par ses agissements envers Egmont et Hornes ?

Quoi qu'il en soit, une année avant le départ de l'impitoyable

proconsul, nous trouvons le peintre ayant à Anvers un établissement régulier et y faisant admettre, par la gilde de Saint-Luc, un élève : Guillaume van Wybergen. Jusqu'ici le nom de ce peintre n'évoque le souvenir d'aucune production. Il se borna sans doute à concourir aux travaux de son maître.

Ce que l'on peut affirmer avec plus de certitude est que Moro avait trouvé un auxiliaire précieux en Joachim Beuckelaer. Ce peintre excellent, « mort aux derniers temps de la présence du duc d'Albe dans les Pays-Bas, à l'âge de 40 ans », dit van Mander, louait ses services à tant la journée. Moro lui donnait à peindre les ajustements de ses portraits, au prix d'un florin ou un florin et demi par jour (1).

La venue à Anvers du grand portraitiste avait dû précéder d'un temps raisonnable la mort prématurée du pauvre Beuckelaer(2). S'il n'en eût été ainsi, l'association des deux artistes méritait à peine d'être enregistrée par le consciencieux historien de la peinture flamande. L'inscription de Guill. van Wyberghen à la gilde de Saint Luc, précisément en 1572, soit un an avant le départ du duc d'Albe, est de nature à faire supposer que Moro trouvait en lui un remplaçant de Beuckelaer.

Les dernières années du peintre sont jusqu'à ce jour environnées de beaucoup d'incertitude. Virtuellement, son rôle était accompli. Dans le domaine où lui même avait remporté ses éclatants succès, d'autres avaient atteint un degré suffisant d'éminence pour rendre possible, même à des connaisseurs éprouvés, la confusion de ses œuvres avec celles de maint confrère.

Pour ne mentionner que les plus notoires, n'y avait-il point Adrien Thomasz Key, dont la signature, suivie de la date 1575,

---

(1) Le musée de Bruxelles possède de Joachim Beuckelaer une intéressante peinture, *L'enfant prodigue dissipant ses richesses*, dont le procédé trahit avec une complète évidence la main d'un collaborateur de Moro.

(2) Une ancienne rue d'Anvers porte le nom du « Pauvre Beuckelaer ». Nous ignorons si ce nom se rapporte à l'artiste. La rue du « Riche Beuckelaer » lui fait suite. Thys, dans son *Historique des rues d'Anvers,* ne précise pas le sens de ces appellations.

authentique le grandiose portrait d'ensemble de la famille Smidt, un des joyaux de la galerie d'Anvers ?

Daté en chiffres absolument identiques, de la même année et sans doute par la même main, le musée de Vienne possède le magnifique portrait de dame flamande (N° 787), attribué à Moro lui-même.

Voici, d'autre part, le grand et austère François Pourbus, premier du nom, fauché dans la fleur de l'âge et dont un magnifique portrait de Gilles de Smidt, encore, figure au musée de Bruxelles, sans oublier le précieux ensemble du portrait de la famille Hoefnaegel de la collection Camberlyn d'Amougies. C'étaient-là, sans doute, pour Moro, des concurrents sérieux, sinon des rivaux. Est-ce à dire que lui-même, encore dans la force de l'âge et dans la possession entière de ses moyens, ne fût de force à soutenir le prestige de son nom illustre ? Assurément non. Aussi bien y a-t-il parmi ses productions mêmes de quoi nous édifier pleinement là-dessus.

A cette période nous rattachons le superbe portrait d'homme à barbe brune, de la Galerie nationale, à Londres, (N° 1231 du catalogue), morceau de beauté supérieure.

Les œuvres les plus récentes que nous sachions avoir rencontrées sous la signature du maître semblent, comme celle-là, avoir été créées pour l'intimité. Dans cette catégorie se rangent les remarquables portraits en buste de Jacques de Moor et de sa femme Elisabeth Ruyschenberg, œuvres datées de 1576, envoyées par M.C. Schöffer, d'Amsterdam, à l'exposition historique d'Utrecht, en 1894. L'image du mari, surtout, âgé de 34 ans et porteur de la barbe pleine, de nuance rousse, était digne du pinceau de son auteur (1).

---

(1) Nous avons signalé plus haut les portraits d'autres membres de la famille de Moor, appartenant au chev. Vict. de Stuers, à La Haye, et au chev. Alph. de Stuers, à Paris.



DAME INCONNUE.
(Musée de l'Académie, Venise.)



PERSONNAGE INCONNU.
(National Gallery, Londres.)



HUBERT GOLTZIUS.

(Musée royal, Bruxelles.)

Il en faut dire autant du portrait d'Hubert Goltzius, au musée de Bruxelles, œuvre deux fois précieuse, où le peintre de tant de royautés immortalise les traits d'un prince de la science.

Le morceau que, d'ailleurs, son excellence technique élève au niveau de son puissant intérêt documentaire, appartenait à un collectionneur bruxellois de peu de notoriété, homme de goût, à coup sûr, au moment de sa cession à la galerie de l'État belge, en 1853.

Moro, dans la transcription de ce masque plébéien, mais auquel son énergie et la belle proportion de la ligne impriment une grandeur presque antique, semble avoir voulu associer son souvenir à la gloire du modèle.

Goltzius, dès longtemps fameux et admis à la dignité rarement accordée de citoyen romain, avait fait hommage à son confrère, — lui-même était peintre — de l'exemplaire, richement relié, d'un de ses ouvrages. Moro voulut, par le pinceau, lui témoigner sa gratitude : il enfanta un chef-d'œuvre.

Van Mander, qui nous révèle l'origine de la peinture, mentionne aussi les circonstances de sa production ; nous obtenons ainsi un aperçu de la méthode à laquelle avait eu recours le peintre pour se pénétrer de l'esprit de son personnage. Le portrait de Goltzius, produit d'une heure de pose, avait été précédé de deux ou trois séances assignées par l'artiste à son illustre ami, mais où le temps s'était passé à table, en un cordial entretien. « Moro avait pu graver dans sa mémoire l'exacte physionomie de Goltzius », ainsi conclut van Mander (1). Et l'on peut dire que le peintre se révèle ici virtuose insoupçonné, à le juger par ses œuvres où parfois la précision n'est pas exempte de quelque sécheresse.

L'effigie de Goltzius, au contraire, par sa légèreté, par sa transparence, par la discrète et savante étude de toutes ses parties,

(1) Ce fut, on le sait, le système suivi par van Dyck, au dire de ses biographes.

prend rang parmi les plus extraordinaires réalisations du pinceau néerlandais du XVIe siècle à son déclin. Frans Hals n'est pas loin.

Le portrait porte, en lettres d'or, la belle inscription :

HUBERTUS GOLTZIUS HERBIPOLITA (1), VENLONIANUS, CIVIS ROMANUS, HISTORICUS ET TOTIUS ANTIQUITATIS RESTAURATOR INSIGNIS, AB ANTONIO MORO, PHILIPPI II HISPANIARUM REGIS PICTORE, AD VIVUM DELINEATUS, AN. A CHR. NAT. M.D.LXXVI.

Moins la date, ce texte ne diffère en rien de celui inscrit sur la gravure, par Melchior Lorch, du portrait placé en tête de la *Sicilia et Magna Græcia* d'Hubert Goltzius, publiée en 1576.

La peinture était antérieure de deux ou trois ans, attendu que, dans une lettre de Goltzius à Abraham Ortelius, du 21 février 1574, mention est faite du portrait dont on propose d'illustrer son ouvrage. Il se prononce en faveur de l'œuvre de Moro et voudrait là-dessus l'opinion de Philippe Galle (2). La date relevée sur la peinture n'est donc point contemporaine de sa production.

Goltzius, depuis plusieurs années, s'était fixé à Bruges. Ses relations suivies avec Plantin permettent d'envisager comme chose naturelle sa présence à Anvers, au moment où il posa devant Moro.

Les années ultimes de la vie de notre peintre paraissent s'être écoulées à Anvers aussi. Dès le mois d'août 1573 il avait, par un acte authentique, chargé Frédéric van Ghendt, receveur du couvent d'Outwyck, domicilié à Utrecht, de l'administration inconditionnelle de ses biens (3).

Les comptes de l'église de Notre-Dame, pour la période de 1576 à 1578, le mentionnent comme défunt.

Une peinture considérable, la *Circoncision*, que lui avait commandée l'église, restait imparfaite. Elle devait être assez

(1) Il était, par sa famille, originaire de Wurzbourg, et natif de Venlo.

(2) J. H. HESSELS : *Epistulæ Ortelianæ*. Londini, 1887.

(3) F. J. VANDEN BRANDEN : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 277.

avancée pourtant, les héritiers du peintre ayant perçu la somme de vingt cinq livres en paiement de la partie achevée du travail.

Au reste, l'inventaire des peintures appartenant, en 1682, à Diégo Duarte, marchand anversois, s'exprime comme suit, touchant cette création : « Un très grand tableau d'autel, sur un épais panneau ; ci-devant dans la chapelle de Notre Dame. La perspective du temple de la main de Vredeman de Vries. Me coûte quatre cents florins, outre la restauration, soit fl. 600. » La trace de cette vaste page semble irrémédiablement perdue.

Moro avait, en plus, au compte de la municipalité d'Anvers, crée une *Mort d'Adonis*. L'information résulte d'un passage des notes d'Arent van Buchel, avocat près la cour d'Utrecht et grand ami des arts (1). Les mêmes notes affirment que le peintre expira à Anvers, un an avant la « Furie espagnole », âgé de 57 ans (2). L'événement connu sous ce nom, se produisit en novembre 1576 ; l'artiste serait mort l'année même, des œuvres de son pinceau étant datées de 1576. A propos du tableau de la *Mort d'Adonis*, van Buchel mentionne que Floris envisageait Moro comme dénué d'invention, mais que, dans le portrait, nul n'était en état de le surpasser.

L'héritage de Moro passait à son petit-fils, fils de son fils : *qui uni nepoti ex filio omnes suas reliquisset picturas et notata*. Selon les volontés du défunt, il devait être géré par le sculpteur malinois, Guillaume vanden Broeck, mieux connu comme Paludanus et le peintre Gilles Cognet. Le premier survécut de peu à son commettant ; l'autre dut s'expatrier pour motif de religion.

A en juger par les notes précitées, les filles de Moro étaient, au mois de février 1604, détentrices d'une partie de l'avoir paternel.

Van Buchel fut admis à en faire une rapide inspection.

---

(1) G. van Ryn : *Arent van Buchel's Res Pictoriæ — Oud Holland*, t. V, pp. 143 et sqq.

(2) Van Mander imprimait la « Furie française », erreur déjà rectifiée par M. Rooses : *Geschiedenis der Antwerpsehe Schilderschool*, 1879.

Il avait constaté la présence d'estampes *(imagines)* d'Albert Dürer et de certains registres où l'artiste avait pour habitude de noter les faits marquants de sa vie (1). Comme les peintures prémentionnées, cette source précieuse pour l'histoire de celui qu'elle concerne, est sans doute perdue sans retour. Van Buchel omet de dire où il fut admis à voir les objets délaissés par Moro. Les héritiers du peintre firent preuve envers lui de plus de condescendence qu'envers van Mander.

Simple politesse. Et s'il y eut dans la vie du défunt des incidents que mieux valait, à leur gré, ensevelir dans l'oubli, le secret en a été bien gardé.

L'on ne se procure non plus que de vagues informations sur la descendance de l'illustre peintre, en dehors des quelques mentions sommaires de van Mander, dans la brève notice qu'il lui consacre, grâce, en partie, sans doute, aux renseignements obtenus de Barthélemy Ferreris, ancien élève de Moro et son ami (2).

Philippe Mor, plutôt « van Dashorst », chanoine d'Utrecht, par la grâce du roi, nous l'avons vu, ne suivit point les traces paternelles. Il fut peintre, d'ailleurs, mais, de ses œuvres, on ne sait rien (3). Après une vie médiocrement édifiante et qui lui valut la censure du chapitre, il s'en alla finir ses jours sur le sol africain, à Tanger, dans la suite de Don Sébastien, en 1578. En quelle qualité avait-il suivi le jeune roi ? Nous l'ignorons. Poète, il avait, en vers latins, chanté l'argent : *Triumphus Pecuniæ,* éloge bien en situation, sans doute, sous la plume d'un homme obéré !

---

(1) Voici le texte de Van Buchel : « *Ant. Morus obiit Antwerpiæ anno ante direptionem hispanam, annos natus 57, qui uni nepoti ex filio omnes suas reliquisset picturas et notata sub fidei commisso Polidamantis, statuarii, et Egid. Cogneti, ipso mortuo cum tandem et Cognetis Hamburgæ obiisset, quosdam libros in quibus ille quædam notaverat, quosdam quoque imagines Dureri et aliorum ad filias Mori pervenerant, quos sed non tanti momenti vidi A° 1604 20 Februarii, ubi inter alia conceptum Adonidis mortui quem pinxit Antwerpiæ in Basilica Senatoria cum ei obiiceretur a F. Floro inventionis de nullius quamvis neque is tantopere probetur ad vivas imagines vero exprimendas omnes fere sui ætatis superabat* ».

(2) Il habitait Leyde et s'était formé une collection considérable de peintures.

(3) Voir à son sujet CHRISTIAN KRAMM : *De levens en werken,* etc. t. IV.

A un grand talent on aime à associer l'idée d'un grand caractère. Un art fait de dignité et de franchise comme celui qui a placé si haut le maître dans l'estime des connaisseurs, évoque peu la pensée d'un peintre soucieux avant tout de la faveur de ceux qu'il servait. A ce titre, déjà, Moro s'élève au dessus de la race des courtisans, et, certes, il eut d'autres soucis que de plaire à ses modèles.

Pour lui, le rôle qu'il attribue à ses personnages devant la postérité, complète, peut-on dire, celui que leur reconnaît l'histoire. Ses effigies acquièrent l'importance de documents de première valeur. Considérés sous ce seul aspect, leur étude s'impose à une époque soucieuse d'exactitude, autant que la nôtre.

Et ce n'est point un pur effet du hasard, sans doute, qui, à un même moment, a fait converger l'effort de la critique internationale vers la solution des problèmes que soulève une carrière dont l'importance se présume, sans se dessiner encore dans toute son ampleur.

Il en fut ainsi de bien d'autres parmi les plus grands, pour ne mentionner que Rubens et Rembrandt eux-mêmes.

C'est de l'union des bonnes volontés que dépendra, nous aimons à l'espérer, la conquête d'informations plus décisives que celles dont, pour notre part, nous n'avons pu faire emploi. En attendant, la présente monographie aura pour conséquence, nous en avons le vif désir, d'élever plus haut encore dans l'admiration des connaisseurs, le très grand peintre qui en fait l'objet et dont la place est marquée aux premiers rangs de ceux qui ont illustré non seulement l'Ecole néerlandaise et porté au loin son renom, mais l'art sans acception de pays ni de moment.

APPENDICE

JEHAN BAUDOUYN A FERRAND DE GONZAGUE,
(Lettre mentionnée page 24)

« Illustre, Vertueulx et Mag^{me} Prince,

« Comme ainsy soit que je Jehan Baudouyn povre serviteur et tappissier de vostre excellence a Bruxelles en Brabant en faisant l'histoire du Fructus belli, me treuve grandement et tellement agravé que tout ce que ma vie durant j'ay peu amasser, j'y ay employé et la somme de deux cens ducas d'or pour honnorablement et fidèlement servir vostre noble excellence comme j'ay faict, et encoires entendz fer jusques à la fin et totalle perfection de l'ouvraige de vostre excellence, esperant que vostre noblesse tiendra et observéra de sa part les bonnes promesses que vostre magnificence, estant ensemble ses nobles en ma povre maison, lors me feist quant en desvelopant l'ouvraige de vostre seigneurie de l'hostieu, en voyant le quel, je me complaindiz grandement et remonstroys a votre noblesse que ne seroit nullement possible le continuer et paraschever sy richement et de telle finesse d'estouffes comme je l'avoys encommenché pour le pris qu'il estoit contraicté, sy je ne me vouloys en tout destruire et ruyner. A quoy vostre excellence lors me va respondre, maistre Jehan Baudouyn, continuez et paraschevez mon ouvraige selon la bonté et finesse encommenchée et je suis content que ce que maistre Jehan Baptiste painctre et autres marchands bien entenduz diront et jugeront que uous aurez plus mérité que le contract, je le vous feray payer réallement et de faict. Sur laquelle bonne promesse et totale confidence de vostre illustre magnificence, j'ay continué la besoignie et ay si hornorablement servy vostre excellence, comme les bons marchans d'Anvers et autres partout journellement disent, que j'ay bonne confiance que vostre illustre magnificence ne vouldrait permettre ny desirer que je povre tappissier de vostre magnificence seroys perdu et destruit à vous bien et fidèlement servir. Car je veuil tenir bon que je y ay mérité en finesse d'estoffes et en manifacture de bon ouvraige la valeur de trois ducas d'or pour chacune aulne et que plus est je présente à faire mon serment solempnel que journellement en Anvers s'en vent a trois ducas l'aulne qui n'est a beaucoup près sy fin d'estouffe, ne le bordures sy bien estoffées comme est l'ouvraige de vostre excellence. Parquoy, o vertueulx et illustre prince, je suis content que vostre excellence jouysse du fruict de mon labeur et diligence sans que en rien je y proffite, mais il plaira à vostre illustre magnificence me oster hors de la très grande charge ou je me trouve et me secourrir de quelque bonne somme de déniers pour pouvoir paraschever et parfaire l'ouvraige de vostre excellence encommenchée. Dont ne reste à faire que une seule pièche.

Il est bien vray que Anthoine Morro (?) m'a furny oultre la calculation contractée la somme de deux cens cincquante carolus d'or ou environ, parquoy il ne veult plus riens debourser ni advancher plus d'argent et quant à ma part, je n'ay pas la puissance de povoir parfaire l'ouvraige de vostre excellence sans provision de nouvelle assistence, car je y ay employé tout ce que j'avoys au monde vaillant pour le reduire en l'estat auquel presentement il est. Pour laquelle cause en toute humilité à vostre illustre excellence je supplie que vostre bon plaisir soit me pourveoir et fournir d'aultant de deniers que je puisse aschever vostre dicte ouvraige et honnorablement je satisferay a vostre illustre excellence et si lors à vostre illustre excellence en chose qui concerne mon art aulcunnement je puisse servir, voste illustre magnificence me trouvera tousjours pour vostre loyal serviteur à tousjours et jamais, ce scait dieu créateur, au quel je prie que à vous, illustre, vertueulx et magme prince, donner et octroyer l'accomplissement de voz tres nobles et vertueulx desirs.

De Bruxelles ce deuxième jour du moys d'aoust 1547. (1)

« Vostre seigneurie
« humble serviteur
Jehan Baudouyn tappissier
à Bruxelles en Brabant ».

« Illustre, vertueulx et Magme prince
Don Ferrand de Gonzaga, lieuxten.
et Capitain général de l'imperialle
Maté et Gouverneur de la duché
de Millan. »

(Cachet en cire aux initiales
J. A. B. conjuguées.)

---

(1) Cette pièce fut publiée une première fois dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. II (1889), p. 252, par M. U. Rossi. Elle y est donnée comme du *dernier* jour du mois d'Août 1547. Nous lisons le *deuxième* jour. M. Rossi a lu encore *Marco*, où nous avons cru lire *Morro*.

ADDENDA

Page 115. — La magnifique tête d'homme, appartenant au Musée de Bâle, désignée comme le portrait de Moro, par lui-même, est l'effigie d'un peintre flamand célèbre : Pierre de Kempeneer, le « Pedro Campaña », des Espagnols.

Né à Bruxelles en 1503, il fit un séjour prolongé en Italie, se fixa ensuite à Séville, où il créa la fameuse *Descente de Croix* de la Cathédrale, œuvre dont le gouvernement belge possède une copie, par Constantin Meunier.

En 1563, Kempeneer était de retour à Bruxelles. Le magistrat l'appelait, en cette année, à la succession de Michel Coxcie, comme dessinateur des patrons de tapisseries de la Ville. Le peintre finit ses jours en possession de cet emploi, l'année 1580, peut-être plus tard.

Pacheco lui consacre une mention élogieuse dans son recueil : *Libro de retratos de ilustres y memorables varones*, propriété actuelle de la famille Asensio y Toledo, à Séville. Il l'accompagne d'un portrait dessiné du personnage, vu de face et en buste, avec la suscription : *Maese Pedro Campaña, Pintor*. La ressemblance est manifeste, de l'homme représenté dans le dessin, avec celui de la peinture du Musée de Bâle.

L'âge apparent du modèle autorise à croire que c'est à Bruxelles que fut créée l'effigie.

Pacheco fait l'éloge d'un autoportrait de Campaña. « Tout particulièrement il fit un portrait d'après nature de lui-même, dit-il, portant le costume en usage dans cette région (la Flandre), par le temps froid, œuvre qui fut acquise par le Conseil municipal de Bruxelles, et se trouve placée en avant du salon du même Conseil, comme un hommage de sa patrie » (1).

Page 154. — Le portrait de Jacques de Moor, daté de 1576, appartenant, en 1894, à M. C. Schöffer, d'Amsterdam, fait actuellement partie de la collection du chev. Alph. de Stuers, ministre des Pays-Bas, à Paris.

(1) J. Gestoso y Perez, dans les *Arts anciens de la Flandre*, tome IV, fasc. I (1909-1910).

LISTE DES ŒUVRES DE MORO

AIX-LA-CHAPELLE. *Musée Suermondt.*

« La femme à deux barbes ». Marguerite Halscher, de Bâle.

Œuvre incertaine, autrefois attribuée à Holbein.

(Gravure au trait dans le *Messager des Sciences historiques*, 1837, page 526).

AMSTERDAM. *M. C. Schöffer.*

Portrait de Jacob de Moor. *Æt. 37*. A° 1576. (1)

En buste ; vêtement noir.

Portrait d'Élisabeth van Ruyschenberg. *Ætatis 24*. A° 1576.

En buste ; robe noire, béguin blanc.

AUGSBOURG. *Prince Fugger Babenhausen.*

* Portrait d'homme.

De façe, coiffé d'une toque. Il tient un gant de la main gauche et porte le Saint-Georges de la Jarretière.

Paraît être une œuvre anglaise.

BÂLE. *Musée de Peinture.*

Portrait d'homme, fautivement désigné comme Moro, représentant le fameux peintre bruxellois Pierre de Kempeneer, en Espagne Pedro Campaña.

Excellente peinture. (Voir : **Addenda**).

BERLIN. *Kaiser Friedrich Museum.*

Portraits de Corneille van Horn et Antoine Taets van Ameronghen, chanoines d'Utrecht, pèlerins de Jérusalem. *Antonis Mor fecit, 1544*.

Figures à mi-corps.

(Voir la description, page 17).

---

(1) Ce portrait appartient aujourd'hui au Chev. Alph. de Stuers, à Paris.

* Les œuvres ainsi désignées, sont celles que l'auteur n'a pu voir, ou dont il a gardé un souvenir trop vague pour les commenter.

BERLIN (suite).

Portrait de Marguerite de Parme.

De face, plus bas que les genoux.

(Voir la description, page 130).

Jeune fille, vue de face, tenant une pomme.

Cornette blanche, corsage noir, manches rouges.
Excellente peinture, attribuée aussi à Heemskerk.

Conseiller von Beckerath.

« Chloris ».

Figure à mi-corps ; corsage rouge, bras nus.
Remarquable peinture ; douteuse.

M. von der Heydt.

Portrait d'homme. (Exposition de Dusseldorf, 1904.)

Douteux.

Collection von Kauffmann.

Portrait de jeune femme, *Suæ Ætatis 26*, 1545.

Petit figure, à mi-corps, de face, mains jointes, coiffe blanche, vêtement noir, manche rouge. Peut-être de Moro.

BESANÇON. *Musée.*

Portrait de Simon Renard, ambassadeur de Charles-Quint à Londres. *Æt. 30 (39)*, 1553.

Figure à mi-corps, de face. (Voir la description, page 81).

Portrait de Jeanne Lullier, épouse du précédent. *Æt. 22.* 1557.

(Voir la description, pages 82 et 98).

* Portrait présumé d'Éléonore d'Autriche, reine de France, en costume de veuve.

(Détermination du Dr. von Loga).

BOSTON (États-Unis). *M[rs] Gardner.*

* Portrait de Marie Tudor, reine d'Angleterre.

Répétition ancienne du portrait de Madrid.

BOURG (France). *Musée Lorin.*

Danaë.

Copie d'après le Titien.

BRUNSWICK. *Galerie.*

« L'homme au gant ». (Portrait d'un professeur de l'Université d'Oxford, selon le Dr. von Loga.)

Le personnage, vêtu de la toque et coiffé du bonnet carré, occupe un fauteuil ; la main gauche tient ce qui paraît être un gant.

Œuvre anonyme, naguère désignée comme le portrait d'Erasme, par Holbein, et, par l'auteur du présent ouvrage, comme Jan van Scorel.

Cette belle peinture aurait pour pendant un portrait de dame assise, désignée comme âgée de 44 ans, en 1567. Faisait partie, en 1889, de la collection Rupprecht, à Munich, et parut, en 1892, à la vente Höch, selon von Wurzbach.

BRUXELLES. *Musée royal.*

Portrait de Hubert Goltzius, 1576.

Buste. (Voir la description, pages 155-156).

Portrait du duc d'Albe.

En armure.

Répétition, avec variantes, du portrait signé, appartenant à la « Hispanic Society », à New-York.

(Voir la description, pages 31 et 141).

Portrait d'un jeune homme.

Le personnage, vu à mi-corps et de trois quarts, est vêtu de noir et coiffé d'une toque plate. Sa chevelure est rousse ainsi que sa barbe, peu fournie.

Les armoiries, selon M. J. Th. de Raadt, (*Notes sur quelques tableaux armoriés du Musée de Bruxelles*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, 1892, p. 213), seraient celles de Pascal de Deckere, 1559.

Œuvre incertaine, mais d'excellente qualité.

Marie d'Autriche.

Figure à mi-corps.

Réplique d'un portrait en pied du Musée de Madrid. Copie ancienne.

Jeanne d'Autriche.

Figure à mi-corps.

Paraissant avoir eu pour point de départ une création de Moro.

Portrait en pied de Philippe II d'Espagne.

Réminiscence possible d'un original disparu.

(Voir la description, page 112).

Musée communal.

Portrait d'homme.

Figure à mi-corps sur fond vert ; vêtement noir ; barbe blonde pleine.

Ancienne collection J. W. Wilson.

Œuvre douteuse.

BRUXELLES (suite). *Collection C. L. Cardon.*

Portrait d'homme, en buste.
Cheveux et barbe noirs.
Œuvre incertaine.

BUDAPEST. *Musée national.*

Portrait d'un jeune chevalier de Saint-Jacques, 1558.
Vu de face, en buste; coiffé d'une toque.
Répétition au Musée de Madrid, comme œuvre de Coello.
(Voir la description, page 98).

Portrait de Philippe II ; en buste.
Étude pour le portrait appartenant à Lord Spencer.
(Voir la description, page 48).

Portrait de Marie Tudor.
Pendant du précédent.
Étude possible pour le portrait de Madrid.
(Voir la description, page 48).

BURGSTEINFURT (Westphalie). *Prince de Bentheim.*

* Portrait d'homme, dit Knipperdolling, *Ant. Moro*, 1549.
A paru authentique à M. van Riemsdijk, directeur du Musée d'Amsterdam.

CARLSRUHE. *Galerie Grand-Ducale.*

Portrait d'un jeune homme. *Ætatis 33, 1561.*
Figure à mi-corps, de face ; pourpoint noir, manches brunes. La main droite repose sur une table ; la gauche tient les gants.

Portrait de jeune femme, pendant du précédent. *Ætatis 21, 1561.*
Corsage noir ; robe brune ; coiffe blanche. La main gauche repose sur une table, la droite tient les gants.
Incertain, comme le précédent.

CASSEL. *Galerie royale.*

Portrait de Jean Gallus (Le Cocq) : *Antonius Morus pingebat, 1559.*
(Voir la description, page 104).

Portrait de la femme de Jean Gallus, pendant du précédent
(Voir la description, page 105).

Portrait présumé de Don Carlos.
(Voir la description, page 116).

Portrait d'homme. *Æt. 46.*
En buste, de face. Armoiries de Daman, selon M. E. W. Moes.
Œuvre incertaine.

CASSEL (suite).

Portrait de Guillaume d'Orange (le Taciturne).

A mi-corps, en armure, tenant le bâton de commandement.

Successivement attribué à F. Pourbus, à Frans Floris, à Guill. Key. Restitué par Eisenmann à Ant. Moro.

(Voir la description, page 89).

Portrait de Garcilaso de La Vega, + 1559.

A mi-corps.

Œuvre anonyme, donnée successivement au Parmesan et à l'Ecole florentine. Jadis cataloguée comme représentant François 1er, de France. De Moro, peut-être, et, dans ce cas, peinte à Bruxelles.

CHICAGO. *Musée.*

* Portrait d'homme, désigné comme Christophe Colomb.

Cette peinture, envoyée à l'Exposition Universelle de Chicago, par M. C. F. Gunther, de la même ville, représente un homme d'âge moyen, portant cheveux courts, légère moustache et barbiche, vêtu d'un pourpoint noir à bandes de velours. Fraise et manchettes à godrons.

Le portrait, exécuté avec soin, accuse, par le costume, une origine flamande. Il appartient au xviie siècle. On le donnait comme ayant fait partie de la collection de Marguerite de Parme. Washington Irving le fit graver pour sa *Vie de Christophe Colomb*, 1850.

L'identité du personnage est imaginaire, et fantaisiste l'attribution à Moro.

DESSAU. *Amalienstift.*

* Portrait d'homme. Simple tête.

* Portrait de jeune femme. Daté de 1559.

Œuvres douteuses.

DIJON. *Musée. Collection Trimolet.*

Homme pinçant de la guitare.

Figure à mi-corps.

Remarquable production, envisagée, pourtant, par Gonse, (*Musées de France*), comme douteuse.

DRESDE. *Galerie.*

Portrait d'homme. 1557.

De face, à mi-corps. Cheveux noirs, coupés ras, légère moustache et barbe entière. Vêtement de dessus noir ; manches de soie blanche. La main droite sur la hanche ; la gauche reposant sur une table.

DRESDE (suite).

Portrait d'un chanoine d'Utrecht.
Œuvre incertaine.

Portrait d'un homme grisonnant.
Barbe blonde.
Incertain.

EDIMBOURG. *Holyrood Palace.*

Portrait de Marie de Hongrie, 1554, désigné comme la comtesse de Lenox.
Debout, de trois quarts, à mi-jambe, les mains croisées, costume de veuve.
(Voir la description, pages 84-85.)

EMDEN. *Musée.*

* Portrait d'homme.
Envoi du Musée de Berlin, 1884. (Information de M. E. W. Moes).

ESCURIAL

Portrait en pied de Philippe II.
(Voir la description, page 96).

FLORENCE. *Musée des Offices.*

Portrait de Moro. *Ant. Morus Philippi Hisp. Reg. Pictor, sua ipsa depictus manu 1558.*
Assis devant le chevalet.
(Voir la description, page 100.)

Portrait d'homme, dit Camille Cross.
Incertain.

GÊNES *Autrefois collection de la Duchesse de Galliera.*

Portrait de jeune femme, en buste.
Remarquable peinture, exposée à Paris, aux « Alsaciens-Lorrains », en 1871, comme œuvre de Holbein, mais certainement de Moro.

* Portrait de jeune femme. *Vente Gallotti en 1905.*
Gracieuse et jolie, à mi-corps ; la main droite tient un gant. Corsage constellé de pierreries. Triple chaîne d'or au cou et à la ceinture. Peut-être Elisabeth de Valois.
(Nous ne connaissons cette œuvre que d'après une photographie communiquée par le Dr Friedländer).

GOTHA. *Galerie Grand-Ducale.*

Portrait d'un orfèvre.

Homme assis devant une table. Il est vêtu de noir et coiffé d'une toque. La main gauche tient des bagues, enfilées sur un rouleau. Sur la table un coffret.

Incertain

HANOVRE. *Musée provincial.*

Portrait de Charles Quint.

Vu jusqu'aux genoux et en armure, l'empereur tient le bâton de commandement. Son heaume, empanaché de plumes rouges, repose sur une table, à droite.

Peinture naguère attribuée à Moro, n'accusant que faiblement son intervention.

HERMANNSTADT. *Musée.*

* Portrait d'homme, en buste.

Œuvre douteuse, selon le Dr von Frimmel.

LA HAYE. *Musée royal.*

Portrait, dit « Un orfèvre. »

(Voir la description, page 138).

Portrait présumé de Guillaume d'Orange.

Œuvre signée et datée de 1561.

(Voir la description, page 127).

Chev. Victor de Stuers.

Portrait d'homme.

En buste ; de face ; coiffé d'une toque plate ; forte barbe.

Portrait d'homme.

En buste ; de trois quarts ; forte barbe rousse, petite fraise.

Au revers : JACOB DE MOOR, VADER VAN JACOB DE MOOR, GETROUWD MET ELISABETH RUYSSCHENBERG.

Portrait, en buste, d'un jeune homme.

Presque de face ; cheveux en brosse, moustache naissante ; petite fraise.

Au revers : JACOB DE MOOR, GETROUWD MET ELISABETH RUYSSCHENBERG, VADER VAN BERNARD DE MOOR, GETROUWD MET CLARA VAN DE CAPELLE.

Portrait d'Alexandre Farnèse, jeune.

Buste, de trois quarts, vers la droite ; en armure, nu-tête ; étroite fraise tuyautée. Petit format, ovale.

LIÉGE. *Musée Curtius. Exposé par M. Edmond Couvreux, 1909.*

Portrait d'homme, dit « Un compositeur ».

Figure, à mi-corps, d'un homme au type méridional : teint basané, cheveux et barbe noirs. De face, costume noir, petit rabat blanc. Il est assis devant une table et semble écrire. Par une ouverture, à gauche, la vue porte sur une campagne accidentée, où s'élève une imposante construction d'aspect féodal.

Œuvre remarquable, d'une grande ampleur de facture et peut-être originale.

LILLE. *Musée. Collection Brasseur.*

Portrait de dame.

Œuvre de jeunesse. (Voir la description, page 17.)

LISBONNE. *Musée.*

* Portrait d'homme.

En buste. Panneau agrandi.

(Communication de M. le Dr. Bredius .

Musée de l'Église de Sao Rocco.

* Portraits en buste du roi Jean III et de la reine Catherine d'Autriche.

(Voir la description, page 60).

Église du Couvent Madre de Deus.

* Jean III et Catherine d'Autriche.

Figures entières, agenouillées.

Œuvres douteuses, selon le Dr. Bredius

LONDRES. *Galerie royale.*

Portrait de Philippe II, jeune.

(Voir la description, page 46).

National Gallery.

N° 1094. — Portrait d'homme. Un docteur espagnol ?

En buste ; figure austère ; barbe pleine, grisonnante.

Facture assez sèche. Œuvre fort belle, mais incertaine.

N° 1231. — Portrait d'homme. *A. Morro fecit.*

En buste ; de trois quarts. Yeux bleus, cheveux bruns, barbe entière.

(Voir la description, page 154).

National Portrait Gallery.

Portrait de Sir Thomas Gresham.

(Voir la description, page 134).

LONDRES (suite). *Mercer's Hall.*

Portrait de Sir Thomas Gresham.

Réplique de l'œuvre précédente.

Society of Antiquaries.

Portrait de Jean van Scorel. 1560.

Panneau rond.

(Voir la description, p. 124).

Wallace Gallery.

Portrait de Sir Robert Dudley, comte de Leicester.

Sur la garde de l'épée *Ætatis 28.. 15...*

Cette peinture, exposée à Bethnal Green, en 1872, avec le reste de la collection de Sir Richard Wallace, sous le nom de Moro, a figuré, en 1893, comme l'œuvre du maître, à l'Exposition d'hiver de la Royal Academy. Elle lui est aujourd'hui retranchée par le savant directeur de la Galerie Wallace, M. Claude Phillips, et par d'autres critiques.

Galerie royale, Hampton Court.

Divers portraits sont exposés, sous le nom de Moro, dans cette belle galerie. Aucun ne peut être accepté sans réserve et ne l'est, d'ailleurs, par le catalogue.

Un portrait de Philippe II, jeune, appartenant à la Galerie, figura à l'exposition de la Toison d'or, en 1907. Nous n'avons pu y retrouver la main de notre peintre.

COLLECTIONS PRIVÉES D'ANGLETERRE.

W. C. Alexander, Esq.
(Whitechapel Art Gallery, 1909.)

* Portrait d'homme.

Lord Amherst.

* Portrait d'homme. 1559.

Chevelure et barbe noires, fournies. Assis à une table, le personnage est nu-tête, vu de trois quarts. La main droite est appuyée sur une cassette ; la gauche tient les gants.

Très vigoureux morceau.

Duke of Buccleuch.

La reine Marie Tudor.

Miniature à l'huile, sur plaque d'or. A mi-corps, de face, robe verte damassée d'or. Donnée à Charles Ier par Lord Suffolk, comme œuvre de Moro.

Mrs. H. L. Bischoffsheim, Londres.
(Whitechapel Art Gallery, 1909.)

Portrait d'Élisabeth de Valois.

(Voir la description, page 119).

Mrs. Cavan.

Portrait de dame.

Debout (1), à mi-corps, vue presque de face. Béguin blanc, petite fraise tuyautée ; robe noire à manches rouges. Les mains tiennent le bout d'une chaîne d'or ceignant la taille.

Très belle peinture.

Lord Carlisle.

Marie Tudor ?

De face, à mi-corps. Corsage de velours marron, manches noires et or. Coiffure constellée de pierreries et riche collier. Sur la poitrine une croix magnifique. Les mains sont rapprochées.

Morceau très remarquable, mais d'authenticité douteuse.

Major Arthur Chambers.

Portrait, dit celui de Moro.

En buste, fixant le spectateur. Fraise tuyautée. Fond sombre.

L'identification du peintre et celle du personnage sont également contestables.

Sir Frederick Cook, Bart., Richmond.

Portrait d'un ministre réformé (1563).

(Voir la description, page 137).

Portrait d'homme.

Panneau ovale. En buste, coiffé d'une toque plate. Point de barbe. Petite fraise plissée.

Peut être de Key.

Lord Dillon, Ditchley.

Portrait de Sir Henry Lee. 1568.

(Voir la description, page 144).

(1) Le catalogue de l'exposition de la Royal Academy, où figura ce morceau, dit par erreur « assise ».

Granville W. C. Leveson-Gower, Esq.
(Royal Academy, 1893 ; Whitechapel Art Gallery, 1909).

Portrait de Sir Thomas Gresham.
Cette remarquable production répète la peinture de Saint-Pétersbourg.

Sir Henry Grey, Bart.

* Portrait présumé de Sir Thomas Gresham. 1550.
Répétition d'une œuvre de la Galerie de Saint-Pétersbourg. mentionnée page 51.

Mrs Culling Hanbury.
(Royal Academy, 1902).

Portrait de famille. — Dame avec ses enfants.
Figures à mi-corps, plus petites que nature. La dame tient un enfant emmailloté de rouge. Derrière elle, un petit garçon lui passe le bras autour du cou. Un autre, plus jeune, tient le hochet que lui présente une bonne. Costumes noirs.
Remarquable création, erronément attribuée à Moro. Sans doute de Pourbus.

Léopold Hirsch, Esq., Londres.

* Portrait de jeune femme assise, tenant un perroquet.
Robe noire ; manches rouges.
Exposé à la Royal Academy en 1906. Œuvre authentique, selon le Dr. Friedländer.

Le Dr. George St. Johnson.
(Whitechapel Art Gallery, 1909).

* La princesse Elisabeth.

Marquess of Lothian, Newbattle Abbey.

* Portraits d'homme et de femme ; pendants. 1551.
Le mari, vu de trois quarts, coiffé d'une toque, est porteur d'une épaisse barbe brune. *Ætatis 40. 1551.* La jeune femme est coiffée du béguin. Même date.
Ces peintures auraient, selon M. Cust, des titres sérieux à l'authenticité.

Pierpont Morgan, Esq., Londres.

Portrait en miniature, à l'huile, de Roger Ascham
Il est vêtu du costume doctoral et assis, le visage appuyé sur la main gauche.
Un papier sur la table, où s'accoude le personnage, porte A *et* ω.
Très jolie peinture, attribuée au maître par le Dr Williamson.

Sir Audley Neeld. C. B.

Portrait de Sir Thomas Gresham, debout, à mi-corps, tenant une orange.
Reproduit en tête de Burgon : *The life and times of Sir Thomas Gresham* London 1839.

GALERIES ANGLAISES (suite).

J. Lumsden Propert, Esq.
Tudor Exhibition, 1890.

Marie Tudor.

Miniature à l'huile, sur cuivre. Œuvre remarquable et sans doute authentique.

Elisabeth, comme princesse, âgée de 21 ans.

Miniature sur ardoise. Production exquise, ayant tous les caractères de l'authenticité.

Lord Spencer, Althorp.

Portrait de Moro à mi-jambe, avec un grand chien.

(Voir la description, page 114).

Portrait de Philippe II, jeune.

(Voir la description, page 48).

Collect. Weston, Sutton Place, Guildford.

* Portrait en pied dit « la Reine Marie Tudor ».

Cette peinture reproduite dans le « *Connoisseur* » 1910, page 5, ne représente pas la reine Marie et diffère complètement, par la style, des œuvres de Moro.

Colonel Wyndham, Petworth.

* Portrait en pied de Sir Henry Sidney. 1553.

* Portrait en pied de Mary Dudley, épouse du précédent. 1553.

Ces peintures passent pour les œuvres capitales du maître.

Lord Yarborough, Brocklesby.

* Portrait d'homme.

Assis, nu-tête, portant la barbe entière. Désigné à tort comme le Comte d'Essex.

(Voir page 135).

* Portrait de dame, pendant du précédent.

Assise, coiffée d'un bonnet blanc. Faussement désignée comme la reine Marie.

(Voir page 135).

MADRID. *Musée royal du Prado.*

Portrait de Marie d'Angleterre.

(Voir la description, page 74).

Catherine d'Autriche, reine de Portugal.

(Voir la description, page 61).

MADRID (suite).

Maximilien II, empereur.

(Voir la description, page 63).

Marie d'Autriche, épouse du précédent.

(Voir la description, page 63).

Jeanne d'Autriche, portrait en pied.

(Voir la description, page 115).

L'infante Marie de Portugal, fiancée à Philippe II.

(Voir la description, page 38).

La reine Anne d'Autriche, quatrième femme de Philippe II.

(Voir la description, page 150).

Pereson, bouffon du roi, portrait en pied.

(Voir la description, page 121).

Portrait d'une dame assise (L'épouse de Moro ?).

(Voir la description, page 102).

Portrait d'une jeune dame blonde. (La duchesse de Feria ?)

(Voir la description, page 113).

Portrait de dame inconnue.
Figure à mi-corps.

Deux jeunes dames en prière.
Ayant servi de volets à un triptyque ; maintenant réunis.

Portrait de Philippe II ; en buste.
N'est point de Moro.

Portrait d'un jeune cardinal.
Œuvre de Raphaël, portant au revers le nom de Moro.

(Voir la description, page 68).

MARSEILLE. *Musée de Longchamps.*

* Portrait d'homme.
A mi-corps, de face ; la main gauche, seule visible, sur la hanche.
Point de Moro.

MONTAUBAN. *Musée. Collection Ingres.*

* Portrait d'homme.
Œuvre douteuse (Note de M. E. W. Moes).

NEW-YORK. *Hispanic Society.*

Le duc d'Albe. *Antonius Mor faciebat.* 1549.

(Voir la description, page 29).

NIMÈGUE. *Lieut[t]-Colonel Droogleever.*

Le Christ ressuscité, entre Saint Pierre et Saint Paul.

ANT. MORVS. PHIL. HISP. REGIS. PICTOR F. A. MDLVI.

(Voir la description, page 92).

OLDENBOURG. *Musée.*

* Portrait d'un chevalier de Calatrava, attribué à F. Pourbus, par le catalogue, n° 103.

Serait, d'après une inscription au revers de la peinture, « le prince de Soreau ». De Moro, pour MM. Bode et Bredius (Note de M. E. W. Moes).

PARIS. *Musée du Louvre.*

Portraits en pied d'Antoine del Rio et de ses fils, agenouillés et d'Éléonore Lopez de Villanueva, épouse du précédent.

Volets d'un triptyque ?

(Voir la description, page 146).

Portrait d'un gentilhomme. *Ant. Mor faciebat 1565.*

Figure à mi-corps. Le personnage est vu de trois quarts, vers la droite. Cheveux noirs crépus ; moustaches et courte barbe. Pourpoint ajusté. Une fraise montante, à tuyaux, encadre le visage du jeune homme. La main gauche s'appuie sur la hanche ; la droite désigne une horloge de table. Une dague est passée à la ceinture.

Le nain du cardinal Granvelle, tenant en laisse un grand chien.

Figure en pied.

(Voir la description, page 129).

Portrait en pied du roi Edouard VI.

Point de Moro.

Musée des Arts décoratifs (Salle 256).
Legs Emile Peyre.

Marie de Hongrie.

Debout, vue de trois quarts, plus bas que la ceinture, en costume de veuve. Les mains sont rapprochées. Fond de paysage.

Cette œuvre, fort remarquable, semble avoir des titres sérieux à l'authenticité.

PARIS (suite)

Collection de S. E. le Chev. Alph. de Steurs, Ministre des Pays-Bas.

Portrait en buste de Jacopo da Trezzo, le fameux médailleur.

(Voir la description, page 121).

Portrait de

JACOB DE MOOR, GETROUWD MET ELISABETH RUYSSCHENBERG, VADER VAN BERNARD DE MOOR, GETROUWD MET CLARA VAN DE CAPELLE, 1576.

En buste ; de trois quarts vers la droite. Yeux gris bruns, fixant le spectateur ; cheveux bruns, barbe rousse. Petit col plat avec bord de dentelle.

Cette peinture, mentionnée pages 126 et 154, appartenait précédemment à M. C. Schöffer, à Amsterdam.

PARME. *Musée de l'Académie royale des Beaux-Arts.*

Portrait en pied d'Alexandre Farnèse, âgé de 12 ans. 1557.

(Voir la description, page 96).

Portrait d'un gentilhomme inconnu, supposé Cosme II de Médicis et attribué au Bronzino.

Cette peinture, très remarquable, offre de l'analogie avec le style et la manière de Pourbus; elle pourrait être aussi de Moro.

PHILADELPHIE. *John G. Johnston, Esq.*

* Portrait d'une vieille dame. 1558.

A mi-corps, de trois quarts. Cornette blanche ; les mains rapprochées.
Douteux.

* Portrait d'homme.

Jeune ; à mi-corps, de face. Peu de moustache ; barbe en collier. Toque noire ; pourpoint id., manches de satin clair. Les bras sont croisés ; la main droite tient les gants.
Douteux.

PROVIDENCE (Rhode Island), États-Unis.

Annmary Brown Memorial. (Collection du Général Rush C. Hawkins.)

* Portrait de jeune dame.

Désignée par le catalogue, n° 27, comme une effigie de Marie Tudor, peinte par Moro.

L'attribution, erronée en ce qui concerne le peintre, l'est également en ce qui concerne la personne représentée.

SAINT-PÉTERSBOURG. *Galerie impériale de l'Ermitage.*

* Portrait de Sir Thomas Gresham.

(Voir la description, page 134).

* Portrait de Lady Gresham. Pendant du précédent.

(Voir la description, page 135).

* Portrait d'homme, dit Sir Thomas Gresham. 1550.

Il est debout, derrière une table sur laquelle il s'appuie des deux mains.

(Voir la description, page 50).

SÉVILLE. *M. Urrureta Goyena.*

* Portrait d'homme.

Œuvre authenthique (Communication de M. V. de Loga).

STOCKHOLM. *Musée royal.*

* Portrait de *Joannes Mellinchus*. 1538.

Point de Moro.

UTRECHT. *Musée Kunstliefde.*

Portrait collectif de Jean van Damme, Gisbert Robbertz, Etienne de Wit, Corneille van Amstel van Mynden et Jean Damen, pèlerins en Terre Sainte.

Œuvre problale de Moro (Voir la description, page 15).

VENISE. *Musée de l'Académie royale des Beaux-Arts.*

Portrait d'une vieille dame.

Figure à mi-corps.

Très belle peinture, peut-être de Moro.

VÉRONE. *Museo Civico.*

Portrait d'homme. 1556.

A mi-corps, de face, forte barbe grisonnante.

Remarquable peinture, peut-être de Moro, peut-être aussi de A. T. Key ou de F. Pourbus.

Portrait de dame. 1556. Pendant du précédent.

Mêmes remarques.

VIENNE. *Musée impérial.*

Portrait de Granvelle, évêque d'Arras. 1549.

(Voir la description, page 27).

Portrait de la reine Anne d'Autriche, quatrième femme de Philippe II. 157...

(Voir la description, page 149).

Portrait d'un jeune chevalier de Malte. (Ferdinand de Tolède ?)

(Voir la description, page 146).

Portrait de Marguerite de Parme.

(Voir la description, page 130).

Portrait d'un jeune homme portant au front une cicatrice. 1564.

En buste, de trois quarts. Cheveux en brosse, moustache et barbe légères. Fraise plissée.

Portrait de dame. 1575.

Debout, plus bas que la ceinture. Vêtue de noir, coiffée d'un bonnet blanc, haute colerette plissée. La main gauche supporte un bout de la chaîne d'or ceignant la taille; la main droite repose sur une table.

Excellente peinture ; probablement de A. T. Key.

Portrait d'homme.

Debout. Vu plus bas que la ceinture, de face, la tête de trois quarts. Cheveux courts, moustache et barbe légères ; haut col tuyauté. Pourpoint noir. La main droite tient les gants ; la gauche repose sur une table.

Remarquable peinture ; semblant être plutôt de A. T. Key.

Portrait de Marie Tudor.

Miniature sur vélin, appliquée sur un panneau circulaire. Diam. 0.16.

Jadis attribuée à Moro, cette œuvre lui est aujourd'hui retranchée, et avec raison, pensons-nous.

Portrait de vieille dame.

Vue de face, assise dans un fauteuil, tenant le bout d'un chapelet qui lui entoure la taille.

Même observation que pour l'œuvre précédente.

Académie impériale des Beaux-Arts.

Portrait d'homme. ÆTATIS. ... A° 1554.

En buste, de trois quarts. Coiffé d'une toque plate avec médaillon. Expression finaude. Moustache et barbiche à peine indiquées. Pourpoint noir. Manche de satin blanc.

Galerie Liechtenstein.

Portrait d'homme (un docteur ?).

En buste, de face, toque noire, longue barbe blonde

Prince Czernin von Chudenitz.

* Portrait d'homme, en buste.

ŒUVRES MENTIONNÉES A DIVERSES ÉPOQUES ET NON RETROUVÉES

SUJETS SACRÉS, PROFANES ET DE FANTAISIE.

La Salutation angélique.

Peinture léguée, en 1596, par le chanoine Renesse, au chapitre de l'église Saint-Jean, à Utrecht.

La Circoncision.

Tableau exécuté, en collaboration avec J. Vredeman de Vriese, pour l'église de Notre-Dame, à Anvers. Inachevé à la mort du peintre. Etait la propriété du marchand anversois Diégo Duarte, en 1682.

La Descente de Croix.

Œuvre léguée, en 1596, par le chanoine Renesse, au chapitre de l'église Saint-Jean, à Utrecht.

Saint Sébastien.

Faisait partie, en 1621, de la collection impériale, à Prague.

Vénus et l'Amour.

Même collection.

Mars nu.

Même collection.

Mort d'Adonis.

Œuvre exécutée pour la municipalité d'Anvers, appartenant, en 1604, aux héritiers du peintre

Un raccommodeur de soufflets.

Collection de Philippe II, au Pardo.

Un enfant portant la barbe comme un homme.

Collection de Philippe II, au Pardo.

Une naine allemande, à cheveux rouges.

Collection de Philippe II, au Pardo.

PORTRAITS.

Isabelle de Portugal, femme de Charles-Quint.

Peinture appartenant en 1682, à Diégo Duarte.

Philippe II, portrait peint à Madrid, en 1552, pour le roi.

Philippe II en armure.

Pacheco dit avoir vu, chez le duc d'Alcala, une copie du portrait de Philippe II allant à Saint-Quentin, œuvre « du grand portraitiste du roi, Antonio Moro, le maître d'Alonso Sanchez »

Portrait de la princesse d'Orange, Anne de Saxe, gravé par J. Houbraken

Muley Hassem, roi de Tunis. Le « roi Maure(?) ».

Une copie, exécutée par Rubens, de ce roi Maure, d'après Moro, est mentionnée comme faisant partie des collections du maître, à son décès.

Le prince Jean de Portugal.

Le prince Louis de Portugal.

L'archiduc Charles d'Autriche.

Le duc de Holstein, fils du roi de Danemark.

Juan de Benavidès.

Le prince d'Eboli.

Don Louis de Carvajal.

« Madame Marguerite, Anglaise ».

La duchesse de Feria. (1)

Le portrait de Moro.

Les dix dernières peintures ornaient, sous Philippe II, la galerie des portraits du roi, au pavillon du Pardo. Elles périrent, sans doute, dans l'incendie de 1604.

INVENTAIRE DES TABLEAUX DE L'ARCHIDUC LÉOPOLD GUILLAUME.

588. « Portrait d'un homme d'église, chevalier de Malte, en noir, coiffé d'un petit bonnet. Sur un appui, à son côté, un livre clos, sur lequel un sablier et une tête de mort. — Haut 2 palmes et 6 doigts, larg 3 palmes, par Antonio Moro ».

613. Portrait d'un homme jeune, vêtu d'une pelisse noire, et coiffé d'une toque noire. Il tient de la main gauche une paire de gants. — 2 palmes et demi de haut, sur 2 palmes de large.

INVENTAIRE DES ŒUVRES D'ART DU CHATEAU DE PRAGUE, EN 1737 :

414. Jeune homme en armure, avec une grande épée.

(1) Ce portrait figurerait aujourd'hui au Musée de Madrid, d'après le professeur Justi.

446. Don Juan, fils naturel de Charles-Quint.

447. Portrait d'un jeune homme portant barbe, ayant sur la tète une toque ornée de plumes ; la main droite repose sur une tète de mort, la gauche sur la garde de l'épée. Son habillement est rouge, garni d'un passepoil en or. Sur le pilastre on lit : *Aetatis suæ 28 1546*.

448. Portrait d'un homme en habit noir à manches rouges, assis près d'une table.

449. Portrait d'un homme en habit et toque noirs ; la main droite appuyée sur sa ceinture et la gauche sur une table.

450. Portrait d'un homme portant barbe, vètu de noir, et la main droite sur la poitrine.

INDEX ALPHABÉTIQUE

(1) Les noms en italiques sont ceux des auteurs cités.

